



## Performers la vie domestique

Julien Flotté

### ► To cite this version:

| Julien Flotté. Performers la vie domestique. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00942272

**HAL Id: dumas-00942272**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00942272>**

Submitted on 5 Feb 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Julien Flotté

Bernard Guelton

Master 2 Espace Lieu Exposition Réseau.

---

# Performers la vie domestique et ses attributs.



La maison.

L'attente.

L'objet.

Le fils.

L'art.



## PROLOGUE

Sans vouloir apposer une quelconque définition au terme d'artiste, ma tentative de réflexion débute par une compréhension de ce mot, qui, finalement plus qu'un mot, se révèle être une notion. Par notion j'entends, un détail d'analyse, un intérêt, un sujet à étudier. Peut-être existe-t-il autant de type d'artiste que de type de personne s'intéressant à l'art, comme il est autant de recette de bolognaise que de « mama » italienne. Me concernant, je conçois l'artiste comme un être, une personnalité, capable de rendre compte à ses congénères ainsi qu'à ceux qui les suivront, de ce qui lui paraît poétique. Pour cela, l'artiste doit avoir développer une curiosité pour le monde qui l'entoure. Mieux que ça même, le monde, l'artiste doit le considérer. Cette dite considération, pour un artiste, c'est accepter ce que le monde donne à voir, et parmi toutes ces choses, saisir ce qu'il considère comme le plus brillant et le plus lumineux. Intégrer le monde dans sa vie, et ainsi la déterminer comme un berceau, un chemin parsemé de petits indices luisants menant vers la poésie du monde. Qu'importe qu'il soit seul à voir ces petites lumières, il doit être capable, par des actes, des constructions, des réflexions, des histoires mêmes, de les matérialiser en chanson, contes, peinture, dessin... Peu importe le médium, l'artiste matérialise la poésie découverte dans son univers comme des petits cristaux, semblables à des condensés de ses inspirations.

Toujours contre l'idée d'affubler le terme d'« artiste » à une définition qui lui collerait à la peau et ne lui rendrait pas justice, j'eus malgré tout l'idée, dans l'espoir de comprendre ce mot et ainsi de pouvoir en parler sans me brûler les doigts, de chercher l'origine de ce mot, qui a fait qu'au XXIème, ce sens là lui soit attribuer. Le latin *ars* dont il descend représente l'habileté ou les connaissances techniques. Il est aussi un dérivé, et fut longtemps synonyme d'*artisan*, celui qui met son art au service d'autrui. L'artiste combinaison de ces deux mots, serait alors celui qui met son travail manuel, son talent technique au service des autres. Cette idée m'est agréable à l'oreille. J'aime que le principe de matérialiser son idéal esthétique reste une notion à échelle humaine. J'aime que sur les bases de l'artisanat, le « faiseur » travaille lui-même, et propose ainsi aux « autres » sa réussite, son œuvre, qui lui est si cher.

Difficile de me considérer moi-même comme artiste. Je n'en demeure pas moins empli de cette volonté et de cette ambition, qu'un jour, je sois capable d'exprimer ce qui, quand je regarde mon monde, m'apparaît comme magique. Idéal. Sidéral.

Moi-même fils d'artisan, je demeure sensible, réceptif à ces premiers créateurs, ancêtres de ce rôle d'artiste que j'aspire à incarner. Cela passe par l'essai au travail de plasticien et par la réussite d'établir avant tout les bases de ce qu'en tant que plasticien justement, je considère comme étant la poésie de mon monde.

Quelle est donc cette poésie dont je parle, celle dont je suis seul à percevoir les sensations ? Je n'eut pas besoin d'évoluer bien loin dans mon univers pour sentir ce qui, après cinq années de ce qui n'est encore qu'un embryon d'intérêt esthétique, se révélait à moi comme source d'inspiration plastique. La vie domestique se révéla à moi comme l'arrivée de l'évidence poétique, ponctuelle, celle qui pour ainsi dire, allait me guider sur les tortueux chemins de la réflexion artistique et créatrice. Pourquoi domestique et non quotidienne ? La question s'avère intéressante et il n'est pas si facile de séparer ces deux aspects de la vie. Mais je tiens à la distinction de ces deux termes. Ce que j'appelle la vie quotidienne englobe l'ensemble de tous les éléments qui sont de près ou de loin rattaché au déroulement de nos journées. Le passage à la boulangerie appartient à la vie quotidienne. L'attente du bus à la station du bas de votre immeuble appartient à la vie quotidienne. La sieste involontaire sur le canapé devant un feuilleton ennuyeux appartient à la vie quotidienne. Votre journée de travail appartient à la vie quotidienne. Mais un seul de ces quatre éléments appartient à la vie domestique. Lequel ? La sieste impromptue sur le divan de votre salon ; au même titre que la vie domestique elle-même appartient à la vie quotidienne.

Par extension au mot latin *domus* signifiant la maison, « domestique » se dit de tout ce qui concerne le ménage et la vie privée. Le foyer est pour moi un refuge de matière artistique, un nid d'action intrinsèque à l'inspiration créative.

Alfred Hitchcock dit qu' « il n'y a rien de plus effrayant qu'une porte fermée ». Concernant l'aspect artistique et plastique, j'aime intégrer cette phrase comme « je sais ce qu'il y'a derrière la porte, je sais ce que je vais devoir y faire, mon corps se prédispose à agir en fonction de la pièce dans laquelle je vais entrer, alors que je n'y suis pas et que je ne la vois pas. ». Sans aborder aucune notion de

peur ou d'effroi, cette phrase porte mon propos quand je considère la porte comme la lucarne sur une pièce dont l'ambiance nous rentre dans la peau et appelle nos réactions. Une porte fermée prédispose le corps à agir dans un certain contexte, qu'il sache dans quel type de pièce il entre et pourquoi. Entrer dans une chambre n'appelle pas le même comportement qu'entrer dans une cuisine.

Ne s'intéresser qu'aux actions dites « domestique » peut paraître limitatif dans l'imaginaire créatif, car cela induit ne pas dépasser les quatre murs du domicile. Mais les quatre murs d'une pièce ne figent pas l'espace au contraire, même s'ils en fixent une limite, ils n'en concentrent pas moins l'endroit en actions potentielles. Ils tissent l'ambiance, ils tissent l'écho des actions dont ils seront le théâtre. Un rapide exemple en la personne d'Anastasia Bolchakova mère célibataire, qui n'eut d'autre choix que de créer ses œuvres entre ses quatre murs, les contenus de ses placards, de ses réserves alimentaires, jusqu'à la litière de son chat. Tout ce qui tombait sous la main lui servait de matière plastique. *Bazar évolutif*<sup>1</sup> est le nom de son œuvre, elle agit et interagit chez elle, et uniquement chez elle par choix et par contrainte. Quatre murs d'un domicile ne limitent rien, tant que l'on reste libre de ses mouvements et que l'on intègre l'ambiance de la pièce dans son comportement. Il s'agit là de l'autre côté de la porte fermée. Cette porte fermée devient ouverte. Puis quelques pas, un mur devant, un derrière, puis à droite et à gauche. Le moindre objet tombant sous notre regard faisant parti de « l'habillage » des pièces d'une maison est un partenaire potentiel. Le performeur crée ses propres relations avec les objets qu'il prend sous son aile. Une situation domestique est alors un étalage d'entité avec lequel son art échangera et partagera. Le mobilier n'est ni décoratif ni fonctionnel, mais accessoire. La pièce dirige l'action, l'ambiance prend notre corps sous son bras et le fait entrer dans la danser. Commence la valse corporelle entre nous et l'histoire de chaque environnement domestique. Bien sur une action dite « commune » n'est pas de suite perçue comme telle, faire un lit reste faire un lit, couper des oignons reste couper des oignons, changer un nourrisson reste changer un nourrisson. C'est rétrospectivement que le potentiel plastique, ou plutôt performatif de telles actions ou réactions resurgit. Pas au bout de la première fois, ou de la deuxième fois non, mais quand ces actions sont répétées quotidiennement et machinalement (et ainsi s'ancrent dans nos corps pour devenir un comportement habituel à telle ou telle situation). Ressentant le poids

---

<sup>1</sup> Source : <http://abolchakova.blogspot.fr>

de ces actions sur ma pensée et mon esprit, je suis alors devenu le performeur de cette vie domestique que je répète inlassablement, comme Sisyphe, en paix avec la fatalité de sa punition, là ou au contraire, je suis insatisfait de ces simples actions bouclées dans le temps. Performer la vie domestique. Mon monde me révèle sa beauté astrale.

La réflexion que j'engage sous vos yeux, je la veux elle-même engagé dans un processus d'évolution, celui qui permettra peut-être qu'un jour, on utilise le terme d'artiste pour me qualifier, moi, en tant qu'être, ou pour une de mes créations ou réflexions. Il s'impose alors pour moi de parler de ce qui aura justifié, le choix de tel ou tel médium. Car oui, je considère qu'un médium se choisit comme un guerrier choisit son arme. Le médium qui saura mettre en valeur le travail choisi, et facilitera la mise en lumière d'éléments poétiques déterminés. Le médium qui aidera à leur compréhension par ceux qui, de leur monde, saisissent d'autres choses. Lequel parmi tous les moyens d'expression est-il le plus à même de montrer ce que je considère comme la beauté de mon monde ? Si l'on prend en compte que la répétition d'action domestique m'a fait me sentir devenir le performeur de cette vie dite domestique, alors la question du médium a trouvé sa réponse.

La performance est comme une pratique artistique du geste. Les gestes forment la matière esthétique de la vie domestique. Barbara Formis écrit « de la vie ordinaire »<sup>2</sup>, mais la vie domestique étant intrinsèque à la vie ordinaire, je m'autorise à m'approprier quelque peu sa pensée première. Elle décrit le geste comme étant une denrée artistique toute sauf « évanescence, éphémère, fugitive »<sup>3</sup>. Je suis d'accord avec cette idée, de penser que le geste est une des écritures corporelles de la mémoire, qu'elle ancre en notre corps des traces sensibles, transparaissant tous les jours comme attitude, habitude, ou comportement. Particulièrement dans le monde domestique, devenant facilement le lieu d'une chorégraphie rythmée et répétitive, comme décrite plus haut. Les habitudes sont façonnées par ces moments de vie ménagère qui façonne notre corps à agir selon une chorégraphie écrite par notre propre gestuel. Nous nous reconnaissons tous quand j'écris que nous sous sommes déjà surpris à dire sans aucun doute plus d'une fois : « oh, c'est la force de l'habitude » suite à un geste erroné, ou un acte manqué. Le geste n'a certes ni la consistance solide de l'argile ou de la peinture mais lui, au moins, ne se limite guère à une technique. Il est le moyen

---

<sup>2</sup> *Esthétique de la vie ordinaire*. Barbara Formis.

<sup>3</sup> Ibid.

d'expression qu'on ne peut contraindre à une pure création tant il laisse la place à une liberté d'analyse et de réception. En cela la performance et ses praticiens ont repoussé les limites de l'art et amené la possibilité d'incarner de façon créative et plastique des actions d'apparence non artistique.

Lancé sur le chemin des limites sans cesse repoussé des actions artistiques, la performance permet de donner à voir au monde ce que je considère comme l'essence poétique de ce dernier. Mon désir de performer les comportements domestiques n'est pas une notion facilement proposable à mes congénères plasticiens, encore moins à ceux dont l'environnement proche n'est pas artistique. Cependant il me semble avoir trouvé la solution afin de permettre l'expression de mes sentiments artistique vis à vis de ces dites action du monde quotidien. Il faut redonner à voir à mes spectateurs les gestes qu'ils considèrent comme usuels à tel point que même sous leurs yeux, ils ne les perçoivent plus, la force de l'habitude les ayant aidé à les rayer de leur champ de perception. Leur intérêt piqué, il me sera alors possible de leur explique mon point de vue et mes considérations éclatantes concernant les actions qui de leur point de vue à eux, ne sont que des comportements forcés par le lourd poids de la vie normale. Le chemin sera long, compliqué, il me sera parfois même impossible de les convaincre de la poésie d'un tel environnement. Il me faudra alors ruser, et chercher subtilement ce qui les touche eux, au sein de l'univers dans lequel ils évoluent, en leurs présentant les attributs de ce monde domestique, que j'assimile à des cristaux condensés de densité esthétique.

Les attributs de la vie de tous les jours. Les objets, les costumes, les environnements. Tout cela est un ensemble de chose autant esthétique que les actions performés de la vie de tous les jours. Tout un aspect de ma réflexion plastique se consacre à la puissance esthétique des attributs de la vie domestique. A qui doute de leur intérêt créatif je répond : la performance domestique est une série de geste. Très souvent cette chorégraphie gestuelle amène le performeur à interagir avec les objets que le monde du domestique lui offre, comme les cadeaux artistiques destinés à nourrir d'éclats brillants et poétiques une action commune. C'est en cela que je chercherai par tous les moyens à prouver que tout ces objets que je considère comme attributs de la vie de tous les jours sont en réalité une malle inépuisable d'accessoire et de partenaire, à la fois pour les performeurs, mais également pour toute personne lambda évoluant dans la vie de tous les jours.

De vrais liens peuvent s'établir entre un artiste, et une série d'objets manufacturés. Nous le verrons en détails avec Charlemagne Palestine, musicien à la tête d'un orchestre de peluche, et avec moi-même, chef d'une armée de minuteur de cuisine. Seulement il peut arriver qu'un plasticien ressente le besoin de se créer son propre objet personnel lorsque les objets déjà existant montre leur limite, dans la construction d'un lien avec eux. Se crée alors un lien tangible relationnel, presque fétichiste avec l'objet nouvellement crée. J'exposerai l'exemple de trois créatures, la fabrication de chacune étant poussé par un désir de compagnie, de surpuissance ou de paternité, afin de démontré que la « créaturation », néologisme dont je suis l'auteur, est une véritable notion plastique inspiré de la muse, dont je ne suis absolument pas un précurseur. Cette « créaturation », notion qui prendra une place prépondérante dans l'évolution de ma pratique, m'amènera à me questionner sur la notion de cadre. Là ou, pour légitimer l'existence d 'Ulysse, ma propre créature, j'irai jusqu'à lui créer son propre espace domestique. Je pousserai la question de cet espace, comme terrain de présence, non seulement du performeur, et de la créature, mais également des spectateurs, à l'intérieur duquel je souhaiterai également la bienvenue.

La création d'un espace, d'un cadre dans un domaine plastique, me sert comme dis précédemment, à accueillir le spectateur au sein du monde que je cherche à montrer. Il s'agit alors d'agir à la fois comme architecte, décorateur, puis hôte. Ce qui m'a amené à réfléchir sur de tels travaux d'installations fut d'abord la conception de ma créature. Cette même créature à laquelle je voulais créer toute une pratique « satellite », comprenons, « qui tourne autour d'elle ». Puis j'y ai accueilli le spectateur. Je l'ai alors vu entrer avec curiosité dans cette « mini maison » que j'avais créé, puis je l'ai ensuite vu attendre. Attendre que quelque chose se révèle à lui. Et suite à cette découverte ma volonté fut de créer des espaces d'attente, dans le but de mettre le spectateur face à son ennui. Qu'il le surpasse pour se transformer en un être réceptif à ce que j'appelle « des petits éclats de esthétique ». En somme, il s'agit là de proposer ce qui dans mon monde, m'a permis d'avancer avec l'ambition de devenir artiste, de proposer ce moyen esthétique de montrer la vie domestique. De la performer. S'ennuyer dans sa propre spirale d'évolution et permettre à la vie de révéler ses plus beaux aspects. De partir à la chasse au trésor des minuscules merveilles artistique, cachées, noyées, au fond d'un ensemble de chose et d'action qui au premier abord sont dénuées d'intérêts. Leur présence en un lieu domestique (même artificiel fabriqué, j'entends par là, plastiquement installée) peut également appelé la



venue d'une performance, là pour justement performer la vie domestique, comme je le ferai avec Ulysse. La pièce comme scène d'une action de la vie tous les jours performée. Cette possibilité m'imposera alors une comparaison avec le théâtre, et ainsi dessinera une limite qu'il ne me faudra pas franchir. M'imposera alors l'obligation de discerner ce qui fait que la performance et le théâtre sont deux pratiques distinctes, avant de m'avancer vers ce qui sera l'évolution ultime de ma pensée (au stade de progression actuel tout du moins), à savoir si le lieu domestique n'est pas le cœur esthétique de ce que je veux proposer en tant qu'œuvre. A l'instant où cette interrogation retentira en mon esprit, se déroulera sous mes yeux la fusion de deux espaces. L'espace de vie et l'espace de création ne feront plus qu'un pour se transformer en atelier de vie. Et encore une fois c'est avec bonheur que j'inviterai le spectateur à visiter ces lieux d'évolution hybride, entre l'art et la vie.

Pour proposer la visite d'un tel endroit, il me faudra d'abord en extraire l'essence, pour pouvoir le recréer en institution, là où la présence de spectateur peut-être la plus efficace, et ainsi tester leur réactivité à cette idée. C'est dans ce but que mon collectif La Barque créera l'exposition DÉCADRÉS comme un atelier où règne l'euphorie créatrice, et où les 6 membres du collectif accueilleront les visiteurs comme on accueille des amis à un dîner. Cette exposition est conçue comme un lieu de vie là où 6 artistes vivent bien sûr, mais aussi réfléchissent, expérimentent, recherchent et exposent leurs travaux. Conçu comme un atelier d'artiste ouvert, il est le lieu d'échange entre les exposants et le monde au sein d'une institution. L'institution elle-même se transformera en lieu de vie pour nous-mêmes, exposants. Le hasard des choses fera que la médiation devra être assurée par nos soins, l'idéal quand on sait que notre désir est d'accueillir le spectateur à l'espace comme on l'accueille dans son salon.

L'espace créatif est comme ouvert, dénué de limite, et prêt à fusionner avec l'espace de vie. Il devient un espace où se mêle à la fois expérience ordinaire et expérience esthétique. Non dans les actions qu'il induit, ni dans les sons ou les formes qu'il propose. Enfin, si bien sûr, l'espace domestique demeure un coffre rempli d'une quantité infinie de ressource. Mais il est surtout en pleine hybridation, en pleine mutation. Il devient une terre d'expérimentation à la fois capable d'abriter une *poiesis* suffisamment forte, mais également d'habiter l'artiste, celui-là même qui évoluera quotidiennement au milieu de sa propre pratique. L'apogée de ma réflexion concernera la question de cette fusion des espaces, jusqu'à considérer la performance

de la vie domestique non comme une répétition de l'ordinaire, une citation, un geste emprunté d'un monde et déplacé dans un nouveau contexte, mais comme un moyen de comprendre la vie comme espace de création, sans omettre toutefois, que nous parlons là d'une maison. Cela impose quelques questions auxquelles je m'efforcerai de répondre. L'art peut-il être fait à la maison ? Le cadre privé d'un domicile, aussi débordant de ressource esthétique soit-il, peut-il suffire à nourrir la pratique d'un plasticien ? Le cas échéant, qu'en sera t-il de la médiation de cet art, forcément inhérente à une pratique ? Surtout si, comme, je le revendique, le spectateur est primordial, essentiel à l'impact d'une œuvre, et surtout à la compréhension des préoccupations de l'artiste. Enfin, un espace de création aussi personnel ne demeure t-il pas dépendant d'une subjectivité et ainsi empêcher tout accroche des spectateurs aux œuvres proposé ? Telle est la limite que je dois questionner avant de choisir de poursuivre une pratique dans ce sens, ou non.

## PARTIE I – Les gestes de la vie domestique comme inspiration.

Performer la vie domestique et ses attributs, c'est agir le plus simplement et le plus naturellement dans un espace privé, c'est ouvrir son cœur et sa sensibilité à son corps, en être à l'écoute. Revenir sur ces actions une fois qu'elles ont eu lieu, les penser, les décrypter, c'est leur donner la valeur artistique qu'elles méritent. Agir / subir / interagir au sein de son foyer est faire vivre son foyer. Et lorsque vit un foyer, il apparaît comme un recueil d'actions destinée à devenir performance. La vie réelle est comme une matière en constante mutation. Elle tisse comme une toile, laquelle génère une infinité d'éléments avec lesquels interagir. Les dits éléments sont en constantes évolutions et ne cessent de se transformer, transformant ainsi la toile, la vie. A nous d'y évoluer. A notre corps de se frayer un chemin au travers de cette tumultueuse vie, pleine de gestes, d'expérience. Car c'est bien l'expérience qui prime. La toile tissée par la vie déverse des flots d'expériences possibles dans toutes les directions. En développant la théorie du pragmatisme, John Dewey, dans *l'Art comme expérience*<sup>4</sup>, parle d'une expérience, qu'elle soit de la vie ordinaire ou de la vie artistique, qui dépendra, qu'importe les conditions, du domaine de l'esthétique. Le pragmatisme, c'est une réflexion sur l'homme qui vit l'esthétique que le monde lui offre. Un monde qui lui-même est en création permanente comme une lave d'inspiration artistique en perpétuelle fusion. Le pragmatisme peut être perçu comme un moyen de création. Il s'agit d'avoir là une vision « pratique » du principe de création. « Pratique » au sens où l'expérience nourrit, au fil du temps et donc, des expériences la création. Il s'agit là de ressaisir la réalité subie, vécue. De l'intégrer corporellement. L'expérience de la vie ordinaire n'est pas une idée mais une arme de performance. Comme le corps. Un corps berceau de l'expérience ordinaire d'abord, qui assimile le geste à l'œuvre. Le geste qui devient instrument du corps. Le geste ne se volatilise pas. Il ne disparaît pas non plus, il s'ancre dans la mémoire corporelle du performeur, comme un peintre construit son art, en répétant encore et encore les

---

<sup>4</sup> DEWEY John, *l'Art comme expérience*. Introduction par Richard Shusterman ; traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti. Avec postface : « John Dewey et les arts plastiques » de Stewart Buettner, Pau : Publication de l'université de Pau ; Tours ; Farrago, 2006. (*Art as experience*, première édition de 1934, New York : Minton, Balch and Co. Deuxième édition dans the Later Works, 1925-1953, new York : perigee books, 1980, Colume 10, édition d Jo Ann Boydston et Harriet Furst Simon, avec une introduciton de Abraham Kaplan, reprise par Carbondale ; Edwardsville : Southern Illinois University press, 1989)

mêmes gestes, les améliorant tous les jours les plus en plus. La mise en performance de l'expérience ordinaire ne relève néanmoins pas seulement de la répétition de ces actions hors de leur contexte. A l'image de la vie ordinaire, qui elle même n'est ni pauvre, ni répétitive. Elle ne se cantonne pas à des richesses artificielles, et associés à des qualités esthétiques, un geste banal peut susciter curiosité, merveille, étonnement.

Si l'on admet qu'entre éplucher une carotte sur scène, et éplucher une carotte dans la rue il n'y a pas de différence essentielle, alors on admet qu'une action assimilé au monde de la vie ordinaire puisse avoir les mêmes qualités qu'un geste artistique.

### **Partie A - Une action non artistique performée, devenue plastique**

Rares doivent être ceux qui n'ont jamais prononcé, ou au mieux entendu cette phrase : « Ceci n'est pas de l'art, je suis capable de le faire moi-même voir mieux ! » devant une toile plus ou moins abstraites ou devant un équivalent de *ready-made* duchampien. A cette réflexion, l'histoire de l'art, et particulièrement les pionniers du « life likes arts »<sup>5</sup>, répondent que le principe de l'art contemporain n'est plus de savoir faire les choses, mais de percevoir dans le monde alentour qu'il est possible de le faire. L'action de l'artiste est accessible à tout un chacun, quelle que soit ses capacités physiques ou techniques tant qu'il réfléchit et observe l'évolution de la vie. Cette certitude d'un geste artistique accessible à tous illustre l'ouverture de l'art à la vie quotidienne. En effet, que le sujet soit passif ou actif dans son environnement d'évolution, ce qu'il ressent, ce qu'il vit ou voit vivre forge chez lui un bagage de sensation et d'expérience vécue, qui en font un ensemble de geste ou d'action esthétique<sup>6</sup>. La vie quotidienne étant un champ vaste, il serait très compliqué d'en observer toutes les aspérités (l'idée étant, de ressentir, de vivre et d'évoluer somme toute communément, avec cependant l'intelligence d'observation menant à une inspiration artistique.). Voilà pourquoi le présent écrit abordera particulièrement le quotidien le plus proche de nous, celui qui nous entoure entre chaque période de

---

<sup>5</sup> KAPROW Allan, *L'Art et la vie confondus*, traduction Jacques Donguy, Paris : édition Centre Pompidou, 1996 ; (*The Blurring of Art and Life*, textes réunis par Jeff Kelley, University of California Press, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1993)

<sup>6</sup> Il s'agit là de la thèse très contractée du pragmatisme en art, représenté par John Dewey, philosophe américain, entre autres.

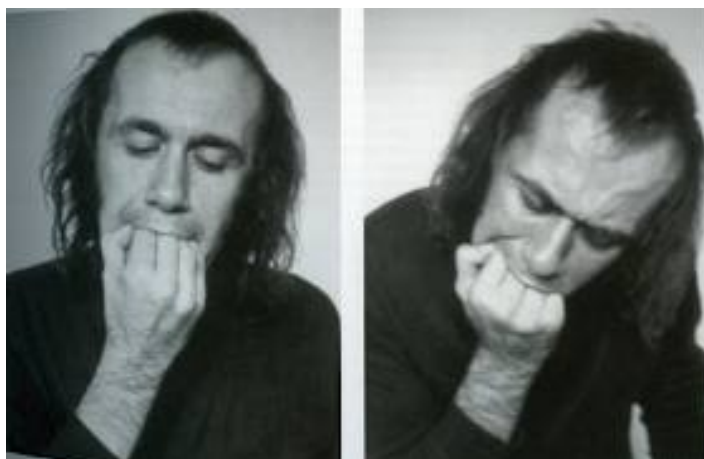
travail ou loisir. Le comportement ménager, ou plutôt, appelons-le comme ça, domestique. Du latin *domus*, à savoir « maison », domestique se dit de tout ce qui concerne le domicile, la maison, le foyer. Comme le disent les pragmatistes, l'esthétique de la vie quotidienne est concentrée dans toutes les expériences qui nous forgent. Le geste en fait parti. Le geste n'est pas éphémère. Il marque le corps, s'ancre dans l'esprit et dans la mémoire du sujet. Un geste de plus est un souvenir de plus dans la mémoire corporelle. L'action étant un ensemble de geste, couper des légumes, faire la vaisselle, bercer un petit enfant, prendre sa douche, prendre un bain, sauter, danser, marcher, nager, toutes ces situations vécues activement ou passivement sont un souvenir de plus, une inspiration potentielle de plus, un mouvement à chorégraphier de plus pour la réalisation d'une performance. Si l'art entre dans la vie ordinaire, alors pourquoi ne pas faire entrer la vie ordinaire, à savoir ici, son aspect domestique, dans l'art. C'est effectivement la tentative de mon travail. Installer une action domestique dans un cadre artistique, plus exactement la « détaché » de son espace d'origine.

Le peintre travaille son pinceau comme un prolongement de son bras, et stimule la matière dont il a besoin. Le sculpteur travaille le fer, l'argile, le bois de ses propres mains, même s'il arrive qu'il soit aidé d'ustensiles, toujours utilisé comme un prolongement de son corps. Un travail artistique évolue par la manipulation de la matière qui le constitue. La matière du performeur ? Son propre corps. Vito Acconci<sup>7</sup> est un parfait exemple d'artiste qui stimule son organisme, nourrissant ainsi ses performances de gestes. Dans sa série de trois performances filmées *Three adaptations studies*<sup>8</sup>, Il teste les limites de son propre corps et lui inflige une sorte d'introspection anatomique, comme un combat de son corps contre son corps. Il décrit lui-même ses performances :

---

<sup>7</sup> Vito Acconci, né le 24 Janvier 1940. Artiste, performeur, et vidéaste américain. D'abord poète dont la page blanche est un espace de performance, qui l'amènera à un ensemble de performance qui le feront connaître du grand public entre 60 et 80.

<sup>8</sup> *Three adaptations studies*, séries de trois performances – super 8- 1970.



*Hand & mouth* : « Une caméra fixe me filme en plan rapproché : J'enfonce ma main dans ma bouche, je l'enfonce tellement loin que je finis par m'étouffer (...) à un moment ou à un autre je ne pourrais plus le refaire. »<sup>9</sup>



*Soap & eyes* : « Une camera fixe me filme en plan rapproché : une bassine d'eau savonneuse se trouve en face de moi. Pour commencer je suis dans l'objectif de la caméra. Je soulève la bassine et me jette l'eau savonneuse dans la figure. (...) »<sup>10</sup>

<sup>9</sup> « Une caméra fixe me filme en plan rapproché : J'enfonce ma main dans ma bouche, je l'enfonce tellement loin que je finis par m'étouffer, je tousse, ma main ressort de ma bouche... J'enfonce à nouveau ma main, encore plus loin, encore une fois ; ça devient à chaque fois de plus en plus dure à un moment ou à un autre, je ne pourrais plus le refaire. » Citation. *Vito Hannibal Acconci studio*/ [exposition, Nantes, Musée des Beaux-arts, 16 juillet-17 octobre 2004] Coédition Musée des Beaux-arts de Nantes / MACBA, Barcelone, 2004.

<sup>10</sup> *Soap and eyes* : « Une caméra fixe me filme en plan rapproché : une bassine d'eau savonneuse se trouve en face de moi. Pour commencer je suis dans l'objectif de la caméra. Je soulève la bassine et me jette de l'eau savonneuse dans la figure. Je suis aveuglé, je ne vois plus rien, je ne peux plus ouvrir les yeux, je ne peux plus regarder la caméra... je cligne des yeux, j'essai de faire partir le savon, je ne me sers pas de mes mains, j'exerce mes yeux et mes paupières... A la fin du film, je suis à nouveau face à la caméra, j'ai repris ma position initiale, je commence avec le savon dans la figure. » *Ibid.*



*Blindfolded Catching* : « Une caméra fixe me filme en plan moyen, les yeux bandés, contre le mur : des balles en caoutchouc lancées d'un endroit qui se trouve hors caméra m'arrivent dessus (...) j'anticipe mal, une balle me touche, mon corps se tord de douleur. »<sup>11</sup>

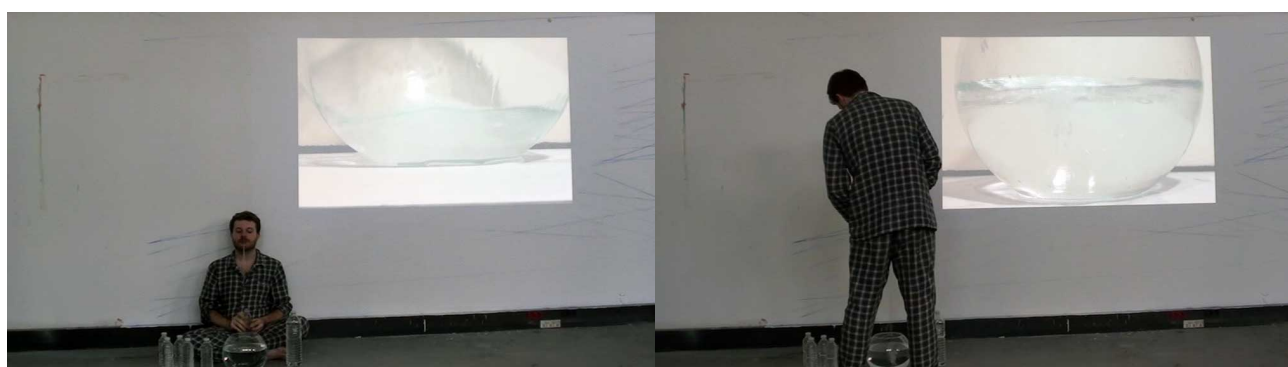
Vito Acconci se sert de son corps comme un instrument. Il reproduit des situations plus ou moins ordinaire particulièrement pour le savon dans les yeux, et l'étouffement (moins violemment que celui que s'inflige seul Vito Acconci) qui peuvent arriver plus quotidiennement qu'une nuée de projectiles nous attaquant de front. Finalement il reproduit ce qui est arrivé à tout le monde au moins une fois, mais sans le contexte réel. Car il n'est ni sous la douche ni en train de manger, mais bel et bien en galerie, des spectateurs le regardant faire. Il se sert là de sa mémoire sensoriel, de ce qu'il a déjà ressenti pour en faire une ressource plastique, car finalement, ses mouvements à répétitions comme il le dit lui-même ne sont ni plus ni moins qu'une chorégraphie ficelés à partir de ce que son corps a subie un jour involontairement. Ces trois travaux fonctionnant sur le même principe de transmettre aux spectateurs le souvenir ou la sensation qu'ils leurs arrivent la même chose sans être à table ou dans une baignoire. Cela en référençant les dites situations que l'on peut qualifier ici de

---

<sup>11</sup> *Blindfolded Catching* : « Une caméra fixe me filme en plan moyen, les yeux bandés, le dos contre le mur, des balles en caoutchouc lancées d'un endroit qui se trouve hors caméra m'arrivent dessus, une par une, ça ne s'arrête pas... J'essaye d'attraper la balle que je ne peux pas voir... je lève mes bras et les mets devant mon visage, j'anticipe pour quand la prochaine balle m'arrivera dessus, j'anticipe mal, mes mouvements sont inutiles, une balle me touche, mon corps se tord de douleur. » *Ibid.*

domestique<sup>12</sup> en interpellant les spectateurs à l'aide d'éléments sensoriels connus. Nous pouvons imaginer ici les bruits de suctions ou d'étouffement provenant de la bouche de l'artiste, de l'eau éclaboussant, de son odeur savonneuse ou des impacts violents sur le corps du même Acconci. En ce qui concerne les vidéos, étant muettes, les références ne sont que visuelles mais fonctionne tout de même, pensons au corps se tordant de douleur lors des trois performances, pouvant faire ressentir par transfert cette dernière aux spectateurs les plus sensibles.

Même si le transfert de ressenti ne fonctionne pas partiellement ou totalement, c'est au moins la tentative qui a fait naître la performance vidéo *JOEL*. Reprenant les bases d'une action (ou réaction) corporelle ayant lieu à plusieurs reprises chaque jour, c'est avant tout « sonoriquement » que cette action est induite comme repère. Créant un écho entre l'action directement vue par les spectateurs et l'ambiance de la vidéo, la miction est ici d'abord imagée par le bruit de l'eau qui coule.<sup>13</sup> La vidéo évoluant et intensifiant cette image, c'est finalement au performeur, à « Joël » d'agir en conséquence, comme une suite logique du scripte chorégraphique. C'est là que le détachement de l'action domestique opère. Voilà Joel qui urine dans un bocal, comme dicté par sa propre vidéo, au milieu des spectateurs.



*JOEL* – performance. 2011.

<sup>12</sup> Rappelons « ce qui réfère à la maison et au foyer », c'est-à-dire ici, à la salle de bain ou la table à manger.

<sup>13</sup> La miction, de notoriété commune, pouvant être provoqué psychologiquement par ce bruit d'écoulement, il me semblait important de donner le ton direct de l'action en l'utilisant comme bande son.



Au-delà de cette tentative de transférer une sensation, ce travail veut du personnage de Joel qu'il suive une chorégraphie établie selon le comportement habituelle d'une personne en situation de miction. L'évolution de la performance fait que l'action se détache puis s'éloigne de cette situation « domestique » afin d'intensifier l'ambiance sonore. Le bocal se remplit, le son étant de plus en plus fort, et parallèlement, l'eau s'écoule également autour du performeur, ce dernier se vidant les bouteilles une à une sur le corps. A l'image de Vito Acconci, pionner du genre, le corps du performeur est là aussi soumis à ses limites, c'est-à-dire à sa résistance au froid, ainsi qu'à sa résistance respiratoire, son visage se retrouvant vite noyé sous l'eau s'écoulant à répétition. Effectivement, car avant cette idée de retranscrire une émotion ou un ressenti (finalement commune à tout type d'art), la performance représente l'ouverture et le dépassement des limites, non seulement de l'art mais également du corps. Les grands performeurs du XXème siècle ont fait de la résistance corporelle leur créneau. Marina Abramovic se retrouve presque morte d'asphyxie sous un rideau de flamme<sup>14</sup> avant que deux spectateurs ne viennent à son secours, Joseph Beuys risque sa vie en coexistant trois jours durant avec un coyote<sup>15</sup>, Gina Pane se scarifie et fini le bras mutilée<sup>16</sup>. Cette dernière parle d'ailleurs du corps ainsi : « Vivre son propre corps veut dire également découvrir sa propre faiblesse, la tragique et impitoyable servitude de ses manques, de son usure et de sa précarité. En outre, cela signifie prendre conscience de ses fantasmes qui ne sont rien d'autre que le reflet des mythes créés par la société. »<sup>17</sup>

La notion de reflet est d'autant plus importantes que pour *JOEL*, il y'a comme un écho d'une action quotidienne qui émane de la vidéo. Cet écho est là pour refléter un comportement et ainsi dicter sa chorégraphie au performeur. Une chorégraphie inspirée d'une action non artistique. Une expérimentation quotidienne dans un cadre performatif. Bruce Nauman était de ces artistes qui ont vite intégré le « n'importe quoi » dans l'art, et pour cause, il estime que peu importe son geste, tant qu'il a lieu en atelier, il dépend du domaine artistique.

<sup>14</sup> Marina Abramovic, *Rhythm 5*, 1954, performance.

<sup>15</sup> Joseph Beuys, *I like America and America likes Me*, 1974, performance.

<sup>16</sup> Gina Pane, *Action sentimentale*, 1973, performance.

<sup>17</sup> Gina Pane, *Tout ici ressemble à là-bas*, 1965-1987, exposition prolongée MAMCO, *cycle Vivement 2002 !, deuxième épisode*. Du 17 Juin 2000 au 17 septembre 2000.

J'ai assimilé un peu cette idée en présentant une performance dénuée, en apparence d'action ou de geste considéré « artistique », tout en y apportant un « effet sonore » qui lui est déjà plus proche d'un effet plastique. Cette performance *Vous pouvez embrasser la mariée* joue sur un contexte qui transforme un « adage » en dialogue presque comique entre deux « moi », un performeur actif, qui exécute des sauts presque compulsif devant les spectateurs répondant à la vidéo ou je me met en scène, un extrait pour être plus claire :

- « - Vous pouvez embrasser la mariée.
- Vous pouvez embrasser la mariée.
- Ne met pas tes doigts dans la porte tu risques de te faire pincer très fort.
- Vous pouvez embrasser la mariée
- Ne mets pas tes doigts dans la porte.
- Vous pouvez embrasser la mariée.
- Ne mets pas tes doigts dans la porte tu risques de te marier très fort.
- Vous pouvez embrasser la mariée très fort.
- Vous pouvez embrasser la mariée très fort.
- Ne mets pas tes doigts dans la mariée tu risques de te faire pincer très fort.
- Vous pouvez embrasser la porte très fort.
- La mariée la mariée.
- N'embrasse pas la porte embrasse la mariée.
- Ne met pas dans tes doigts dans la porte tu vas te marier très fort.
- Ne pince pas la mariée tu vas embrasser la porte.
- La mariée mets ses doigts dans la porte.
- La porte la porte embrasse la mariée.
- Tu vas te prendre la porte.
- Vous pouvez embrasser la mariée, tu risques de te faire pincer très fort
- Ne mets pas tes doigts dans la mariée, tu risques de te faire pincer très fort. »

La performance permet de réunir, en un seul travail des gestes résultant d'une action ordinaire, et un dialogue écrit comme une scène théâtrale, permettant néanmoins l'improvisation des répliques, transformant des phrases toutes faites en expression triviales et grivoises. L'idée était d'user de geste et de phrases ordinaires, de les métamorphoser afin d'en créer une performance plastique.



*Vous pouvez embrasser la mariée.* Performance. 2011.

## **Partie B- Transformer les gestes usuels en chorégraphie plastique.**

Nait alors un intérêt pour cet univers de la vie normale, c'est à dire non artistique. La performance s'impose comme le médium capable de transformer des gestes communs pour en faire une chorégraphie esthétique. Entre ma découverte de telles pratiques et mes dispositions à être attiré par un environnement de vie ménager, Il s'est installé dans mon esprit une *attirance* pour le concept d'univers domestique, ce qui allait alors qualifier ma pratique. Mais qu'est-ce donc que cet art dit domestique ? Il me faut d'abord, avant d'aller plus loin, établir les fondements de ce qui représente les sources d'inspirations possible proposé par le monde domestique. Pour cela, laissez moi vous conter le déroulement d'une journée type, vous jugerez peut-être par vous même ce qui est d'inspirer un travail plastique ou non, j'exposerai par la suite mon avis sur la question.

Le sommeil se termine, naturellement ou par la sonnerie d'un réveil plus ou moins violent. On se lève, on ouvre ses petits yeux engourdis, et l'on se dirige, pareil à un zombie, jusqu'à la cuisine. Le café apparaît comme le messie, guide vers le chemin de la bonne journée. Puis on se prépare le petit déjeuner pour ceux dont l'estomac n'est pas fragile si tôt le matin. Le pain grille, les œufs sont en train de frire. On prend son assiette, on y dépose l'ensemble puis l'on mange. Le ventre plein, direction la salle de bain. On passe par le miroir, et vite, sous la douche, histoire d'arranger ce visage encore marqué de fatigue. L'eau coule, d'abord trop chaude ou trop froide. Puis on l'adapte, ou notre corps s'adapte à la température. On se savonne, on se rince. On s'essuie, on se coiffe, on s'habille, pas forcément dans cet ordre là si le temps joue contre nous. Puis l'on prépare le petit déjeuner à ses enfants avant de les amener à l'école, ou l'on part au travail, ou à l'université. On revient quelques heures plus tard pour ceux qui le peuvent, et de nouveau on passe par la cuisine. On prépare son déjeuner, pour soi-même ou pour son compagnon. Je ne vais pas faire la liste de toutes les actions culinaires possibles. On mange, rapidement, puis l'on retourne à ses activités professionnelles, à l'extérieure ou à domicile. Les parents retournent chercher leurs enfants à l'école, ou tirent leur nourrisson de leur sieste. On prépare leur goûter, en gardant le bébé au bras. On les fait manger, on leur donne le biberon. Puis on enchaine sur leur devoir. Et s'il n'y a pas d'enfant, alors on se prend un café, et l'on repart travailler comme en quarante. La fin de la journée se profile. On quitte son travail, on rentre à son domicile. On repasse vite à la cuisine pour un diner léger

ou moins léger. On le mange. On fait prendre leur bain aux enfants, et on les emmène au lit. Deux chemins s'offre à nous s'il n'y a pas d'enfant à s'occuper. Soit l'on se détend après le diner, soit l'on se remet au travail. En ce qui me concerne je me remets à l'écriture, durant de longues heures avant de tomber dans le sommeil.

Je vais maintenant détailler un à un les éléments que j'estime être suffisamment fort pour m'apparaître comme inspiration. Il peut d'agir d'action, de bruit, de forme. Et mes découvertes esthétiques commencent dès le réveil, avec l'emprunte que je laisse sur mon matelas, entouré des formes abstraites dessinées par l'amas de draps dérangé. Je trouve absolument esthétique l'emprunte corporelle créée par ma présence. Je la perçois presque la trace laissée par un sommeil performé. Je quitte donc mon lit, pour me diriger vers la pièce que je considère comme la plus riche en éléments artistiques, la cuisine. L'odeur du café est déjà somme toute esthétique, et suffisamment forte pour se servir de repère narratif à n'importe quelle installation. Arrive la préparation du petit déjeuner. Et que dire de la musique créée par la cuisson des éléments. L'œuf frit propose une cacophonie musicale, ponctué de point sonore généré par les toast, grillé et projeté hors du grille-pain par un bruit vif et bref. Le son est certes un élément moins plastique que les lignes dessinées par les draps, il n'empêche qu'il génère un esthétisme ambiant très puissant. Et l'ambiance est un des buts recherchés de médiums comme l'installation. Je ne progresse dans une ambiance domestique que depuis quelques minutes et je me sens déjà atteint par trois éléments de la maison comme s'il s'agissait d'œuvre plastique. La prochaine étape, la salle de bain, réserve également son lot de ressource. Être sous la douche, se savonner, avoir ce geste de recul quand l'eau sort glacée de la pomme, se rincer en tournant sur soi-même, puis se sécher, faire danser la serviette autour de son corps. Tous ces éléments semblent être le résultat d'une chorégraphie écrite volontairement pour une scène, la baignoire étant cette scène. Les effets de l'élément esthétiques sont moins directs que ceux de la cuisine, ils n'empêchent que c'est le comportement naturel lui-même d'un corps dans une salle de bain qui en devient artistique, ou du moins, capable d'inspirer un travail plastique, ou une danse gracieuse. Se déplacer ensuite en extérieur pour une activité professionnelle ne dépend pas du ressort domestique. Je ne peux le considérer donc comme une possible ressource plastique, du moins dans le contexte de ma présente réflexion. Cependant, certains déplacements hors du contexte de la maison, peuvent avoir leur place dans une analyse domestique de l'esthétique. Je pense notamment à tout ce qui peut avoir un rapport avec

l'alimentaire, ou à plus grande échelle, ménager (au sens tout ce qui un rapport avec l'hygiène ou le ménage). Les épiceries, la boulangerie, la laverie par exemple, sont tout un ensemble d'espace que je considère comme des lieux domestiques extérieures. Pourquoi ? Parce qu'ils font références à des actions qui elles, se dérouleront entre les quatre murs d'une maison. Le pain appelle au repas dominical, la laverie aux tâches ménagères et l'épicerie, aux courses pour le goûter des enfants. Ces extensions de maison, je les perçois comme des références, des possibles inspirations à des installations, comme des modèles d'ambiance à recréer. Il est temps, une fois toutes les provisions faites de retourner à la maison, et de passer à nouveau par la cuisine, là où vont s'étaler sous nos yeux de nouvelles inspirations. J'entame la préparation de ma salade du midi. Je détache la salade, je coupe mes tomates en dés, j'émince mes oignons... Et je pleure. Les oignons me font pleurer. Comme je me suis vu pleurer au théâtre ou à l'opéra. Les raisons sont différentes mais l'effet est le même. Je réagis pareillement aux oignons qu'à une œuvre artistique. L'oignon se révèle être un aliment capable de provoquer une émotion, ou plus exactement, un leurre d'émotion. Ma salade composée et avalée, je retourne au reste de ma journée. Je n'ai pas d'enfant à aller chercher. En revanche, étant oncle et parrain attentionné, il m'est arrivé de devoir m'occuper du biberon, du goûter, et du bain de mes chers neveux et filleuls. Le bain d'enfant m'est apparu alors comme une scène absolument fantastique, une fusion entre l'apocalypse et un spectacle de cirque. La mousse envahit la baignoire, l'eau éclabousse toute la pièce. Les petits garçons se prennent pour les maîtres de l'océan, alors que les petites filles se plaisent à s'imaginer sirène. La salle de bain, qui le matin était le terrain d'une danse parfaitement chorégraphiée, retrouve son rôle de scène et se voit projeter un nouveau spectacle. Le calme revient ensuite dans la maison. Troisième passage par la cuisine dont je vais m'abstenir de vanter à nouveau les vertus esthétiques, pour préparer le dîner. On mange, puis l'on retourne soit travailler, soit au lit pour conclure cette journée, finalement riche en rebondissement artistique.

Nombres des éléments précédemment listés inspireront mes travaux. Performance, vidéo, ou installations, qu'importe, ils consisteront tous en la mise en scène plastique de tous ces éléments domestiques. C'est d'ailleurs ainsi qu'est née mon tout premier travail à inspiration dite « domestique ».

*DENISE*<sup>18</sup> est une installation performance née après la constatation qu'une salle de bain pouvait être la scène d'une œuvre artistique. Moins ancrée dans un univers « ménager » comme l'ensemble des travaux que j'aborde au gré de ma réflexion, cette installation performance est comme le lièvre lâché en premier sur le chemin de l'art domestique, destiner à guider mes réflexions et mes idées. L'idée était de mettre en scène, une femme, selon des codes presque « burlesque », prenant son bain, attirant les spectateurs à l'imiter, comme une sirène attire les



marins sur les rochers. Le personnage, prénommé Denise (ce qui donnera le titre à l'œuvre) prend son bain, et gonfle des préservatifs, comme pour se créer ses propres jouets et compagnons de bain. Le mini film de Denise dans son bain tourne en boucle à l'intérieur d'un écran, seul dans une pièce blanche. L'idée est que j'accueille les spectateurs dans cette pièce où Denise est la reine, qu'il l'a regarde, tombe presque sous son charme. Des préservatifs sont à leurs dispositions, charmé par la vidéo et influencé par mes soins, ils sont invités à gonfler des préservatifs comme des ballons de baudruche, et à remplir la pièce. Les spectateurs participent à l'installation. Les

<sup>18</sup> *DENISE*. Installation performance vidéo. Préservatifs. Avec Jenny Augusto. 2011.

Cf image ci dessus. Extrait de la vidéo

Cf image page suivante. Détail de l'installation.

ballons emplissent la pièce un à un, s'envole, bougent dans l'air, comme la mousse dans le bain de Denise. Sans vouloir recréer une salle de bain, le but était, pour cette installation de performance, de créer une ambiance suffisamment similaire pour faire écho à la vidéo. Je n'étais, à l'époque, pas sûr de l'impact que pouvait avoir un univers domestique sur les spectateurs. Cette installation, certes plus éloignée de mes préoccupations actuelles, n'en demeure pas moins comme le point d'ancrage de ma pratique, de ma volonté d'être un plasticien domestique. La première d'une série qui je l'espère sera suffisamment longue pour que, peut-être un jour, on assimile ma pratique à la vie domestique.

Prémisse de ma réflexion, cette installation performance m'amènera à me poser la question sur la possibilité de montrer au monde, ce que je trouve beau et poétique dans une ambiance de maison. Ce désir m'imposera de me replonger dans toutes les émotions ressenties durant mes aventures et évolutions au sein de mon domicile, et de ses différentes pièces. Il me fera réfléchir sur le potentiel artistique de chacun des détails renforçant un peu plus mon amour de ce type d'inspiration, sur le type de médium qui saura mettre en valeur le plus subtilement chaque intérêt domestique, sur ce qu'il faudra faire pour leur rendre la grâce qu'il mérite sans m'éloigner de leur contexte de base. Car mon désir n'est pas de les transformer pour les rendre attrayants aux spectateurs mais au contraire, de limiter les artifices, et de les proposer tels qu'ils sont, en n'ajoutant que ce qu'il leur faut de performatif, pour en faire des gestes, des actions plastiques. Un problème se pose à moi, les spectateurs auront-ils le recul nécessaire pour considérer artistique ce qu'ils ont sous les yeux chaque jour de leur vie ?





Comment redonner à voir aux spectateurs une action domestique qui dans la vie de tous les jours n'apparaît plus que comme un geste usuel et mécanique? Mon propos est le suivant. Je suis intimement convaincu que l'art se retrouve dans tout geste, tout objet, tout élément appartenant à un foyer, ou plus largement, à un établissement de vie quotidienne. Particulièrement si les dit "établissements de vie" sont pratiqués, habiter, ou visiter par un individu dont la vision de l'art est performative.

Cela dit, toute action ou tout objet que je considère comme susceptible d'inspirer une pratique plastique, ou mieux, que je considère même intrinsèquement artistique, je reviendrai plus tard sur ce point, ne sont en général pas perçues comme tels. Les voir et les revoir jour après jour, l'avoir sous nos yeux en font des gestes et objets simplement usuels, auxquels plus personne ne fait attention.

Faites le test, et personne ne vous remarquera ou ne crierait « oh merveille ! » s'il vous surprend chez vous, dans votre cuisine, découpant du poulet, ou dans votre chambre, refaisant votre lit. C'est clair. Ce que je considère comme inspiration artistique est foncièrement ancré dans nos schémas de vie quotidienne. Et malgré ceci, je pense qu'il est possible, et que plus d'un artiste ont été capable de faire voir au spectateur l'esthétique plastique de ces actions et objets dits désormais « invisibles ». Comment les remontrer au spectateur? Et bien simplement en déplaçant la vie domestique et quotidienne dans un cadre artistique, comme un lieu d'exposition ou une institution. C'est ainsi que Rirkrit Tiravanija et Sylvie Blocher amène une action complètement usuel, et pour le commun des spectateurs, absolument NON artistique, au sein d'institutions d'expositions.

En repoussant les frontières, c'est la vie domestique qui doit entrer dans l'art. Vivre c'est déambuler de terrain en terrain. Du terrain professionnel au terrain domestique. C'est justement ce terrain qui dans le cadre de la vie « ordinaire » apparaît comme une vraie source de geste, d'action, de posture et de comportement à même d'inspirer une performance. Ce qui apparaît comme une action ou une situation banale est bien plus riche qu'il n'y paraît, que l'on soit actif ou passif de la situation. Donnons un exemple précis d'une action domestique. Rirkrit Tiravanija est un artiste qui insuffle du quotidien, des actions simples et à priori sans valeur dans un espace artistique. C'est en parti grâce à lui que de faire de la cuisine a connu une exploitation notoire mais également un aspect esthétique. Le samedi 7 Avril 2012, Rirkrit

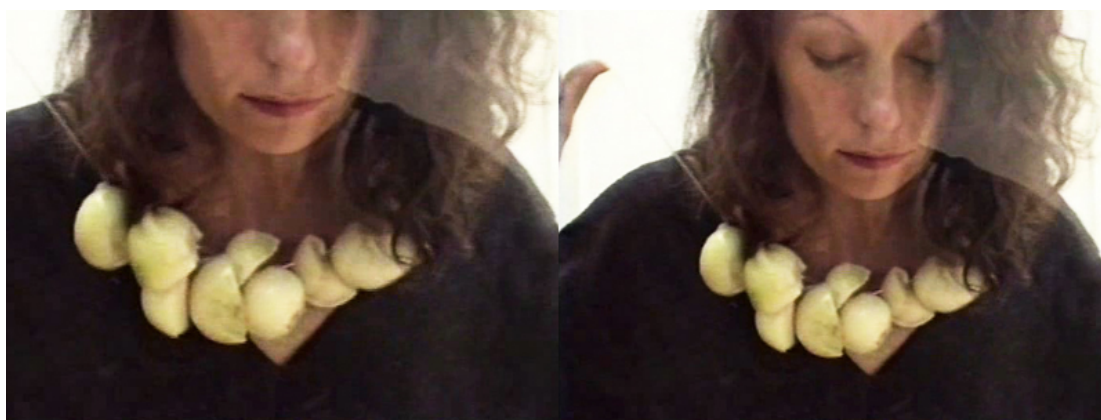
Tiravanija a fait de la nef du grand palais un gigantesque buffet festif, dont le menu est comme à son habitude constitué de nourriture thaïlandaise. Cette immense performance, *Soup/ No Soup* se veut généreuse mais également simple et sans prétention. Tiravanija ne cherche pas à en mettre plein la vue au spectateur, il cherche simplement à transformer un lieu d'art en lieu domestique. *Soup/No Soup*<sup>19</sup> est vu par l'artiste comme un grand rassemblement où chacun peut vivre une expérience artistique basé sur une pratique immatérielle mais surtout basée sur une action vécu par tous ailleurs qu'en espace artistique, et ainsi ressenti différemment lorsqu'elle est ressentie dans un autre cadre. Avant le grand palais, il a investi bon nombre de galerie, en créant notamment *Sans titre (Pas Thai)*<sup>20</sup>, il organise tous les deux ou trois jours un repas thaïlandais qu'il offre gracieusement à ses visiteurs. Les jours vacants, il laisse tous les ustensiles et plans de travail usagés, comme une installation « hors d'usages ». Cette dernière est percevable comme l'ouverture sur la pièce d'une maison ayant été utilisée, comme la trace d'une performance, ou du moins, le terrain sur lequel elle a eu lieu. Tiravanija précise lui-même : « L'important n'est pas ce qu'on voit, c'est ce qui se passe entre les êtres. » Cette citation est particulièrement importante quand, en recréant une situation domestique, on tente de faire naître un échange entre le performeur et les spectateurs. Il s'agit là d'un premier moyen de faire voir au spectateur la vie domestique de façon artistique et surtout performative.



<sup>19</sup> *Soup/ No soup*. Avril 2012. Cf image ci dessus.

<sup>20</sup> *Sans titre (pad thai)*. 1990.

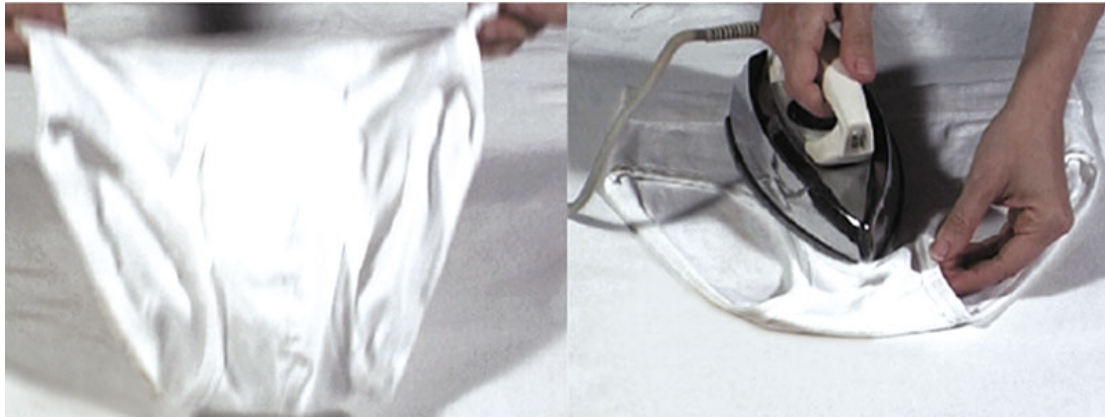
Sylvie Blocher amène le quotidien dans l'art d'une toute autre façon, sans dimension performative, mais de manière bien plus plastique. Dans *Pratiques quotidiennes pour rendre la vie présentable*, l'artiste est actrice et réalisatrice de courtes vidéos. Ses vidéos sont simples mais filmé de façon répétitive ce qui ainsi donne l'impression de geste concentrés, personnels et affectifs sur les événements de sa vie. Il est tout à fait représentatif de mon propos quand je parle d'action du foyer devenant artistique. Seulement, elles ne sont pas artistiques à l'instant ou elles sont exécutées mais le deviennent au moment de l'exposition. Comme pour le buffet de Rirkrit Tiravanija, elles sont déplacées du foyer à l'espace artistique. Dans *Apprendre à faire le deuil*<sup>21</sup> Sylvie Blocher orne son cou d'un collier d'oignons crus. De façon métaphorique bien sur, et finalement narrative, il s'agit là, comme d'une façon de se créer une émotion à partir d'un objet du quotidien, et quel objet, un oignon, celui-ci n'étant pas réputé pour ses qualités esthétiques, inspiratrices ou même artistiques. Comment donc est-il possible de proposer plastiquement cet objet plutôt peu « glamour » et sans « paillettes » aux spectateurs ? Sylvie Blocher se sert des effets du dit objet, à savoir la provocation d'un larmoiement important, à cause de ses molécules irritantes très volatiles. L'action de pleurer est une action si théâtrale que l'artiste atteint finalement son but, c'est à dire, à l'aide d'un objet du quotidien proposer une vidéo dont l'action est finalement tout à fait plastique, en plus d'y créer un objet, un accessoire pouvant servir d'œuvre, le collier. Sans effet sur son corps particuliers, elle travaille sur la plasticité du geste en lui-même, cette fois presque performatif, dans *Dimanche*.<sup>22</sup> Dans cette vidéo, elle repasse de façon répétitive la même chemise d'homme. Elle se sert de la répétition de son geste pour créer un



<sup>21</sup> *Apprendre à faire le deuil*. From *Pratiques quotidiennes pour rendre la vie présentable*. Courte vidéo. 1987. Cf image de haut.

<sup>22</sup> *Dimanche*. From *Pratiques quotidiennes pour rendre la vie présentable*. Courtes vidéos. 1987. Cf image page suivante.

dessin plastique dans l'espace, ce qui crée une plasticité artistique dans cette action des plus quotidiennes. Elle propose différentes vidéos aux spectateurs dont la thématique reste domestique qui deviennent art lors de leurs mises en expositions, à son tour elle déplace le foyer en galerie.



Rirkrit Tiravanija et Sylvie Blocher, bien que différents, ont un point commun. Ces deux artistes amènent au sein d'un espace d'art, des gestes et objets de la vie domestique en les rendant esthétique. Il s'agit de leur moyen de faire voir aux spectateurs de façon donc artistique les actions qu'ils ont sous les yeux tous les jours sans pour autant y faire attention. A l'inverse, il est également possible de déplacer non pas la vie domestique, mais d'amener l'art directement au sein du foyer, comme le fait Anastasia Bolchakova.

« J'aurai voulu être un artiste. Je suis femme au foyer sans ressources, je suis étrangère, j'élève seule mon enfant. Peut il y avoir de l'art dans une vie comme la mienne et si oui, alors quand, comment, pourquoi et ou ? J'expérimente l'impact d'une réflexion rattachée à ce que nous attendons tous de l'art sur la routine aliénante de ma vie. Il s'agit pour moi d'accéder à une prise de conscience qui conduirait à une certaine lucidité, de mettre en relief un art libéré de l'idée de l'art, un art qui serait la vie elle même. “

C'est ainsi que l'artiste Bolchakova parle d'elle-même, et s'autoproclame « plasticienne au foyer », allant jusqu'à parler d'une « posture domestiquée » dans un art qu'elle qualifie de « domestique ». Elle est de celles qui, au jour d'aujourd'hui sont capables d'investir un lieu d'art et d'y créer une ambiance complètement ménagère. Avec une artiste comme elle, il n'y a absolument plus aucune frontière. Contrainte au début de sa carrière à ne créer qu'entre les quatre murs de son appartement, elle prend l'habitude de ne réaliser que des petits travaux à base de matières flexibles et malléables tous fait à bases d'ustensiles du quotidien ou représentant des séries entières d'ersatz d'aliments ménager. Entre les murs de son

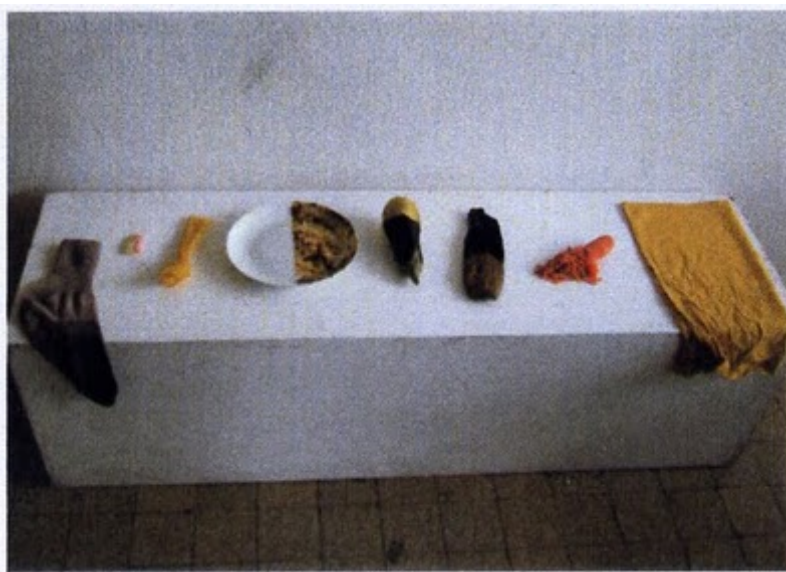


foyer, elle crée ses propres expositions thématiques. Parlons de ses trois séries d'objets, à savoir, *Alimentaire*, *Domeschic*, et *Moitiés d'états*. Pour la première série, elle a crée, ou plutôt modifié pour être correct, de façon plutôt surprenante. Elle crée *poignée-banane*, *pain à pluie*<sup>23</sup>, et *crucisson*, à savoir, une poignée de porte en banane, un parapluie en baguette de pain, et un crucifie en charcuterie. Elle expose ces trois objets à leurs véritables places, à savoir accrocher sur un mur, sur une porte à coté de la serrure et sur une blanche de bois, prêt à être découpé.

<sup>23</sup> Cf image de gauche.



Elle a également organisé une exposition chez elle sur sa série d'objet *Moitiés d'états*. Elle n'a rien créé sur cette série mais à agi sur une liste d'objet précis que l'on trouve à coup sur au sein de



n'importe qu'elle foyer. La liste exhaustive de cette série est la suivante, des *assiettes à moitiés sales*, un *chewing-gum à moitié mâché*, une *aubergine à moitié épluchée*, une *carotte à moitié râpée*, un *torchon à moitié repassé*, des *pâtes à moitié cuites*.<sup>24</sup> Non contente de créer des « œuvres d'art » à base d'objet de la vie culinaire ou domestique, la pratique d'Anastasia Bolchakova est également nourrie par les nombreuses expositions de son travail qu'elle organise chez elle, et transforme ainsi sa propre maison en galerie. Voilà de quelle façon Anastasia Bolchakova donne à voir aux spectateurs des objets et actions usuels, appartenant au monde de la maison, qu'elle modifie et transforme en objet plastique, en transformant son intérieur, en s'en inspirant, en amenant l'art entre les murs de son appartement.

Ce n'est que plus tard dans sa carrière que l'artiste sera libérée de ses contraintes familiale et de son espace domestique et qu'elle commencera à envahir les institutions disons plus « classiques ». Elle gardera tout de même sa ligne de conduite première, à savoir la réutilisation d'objet plutôt « sommaire » et « classique » dans le but de les altérer et d'en changer la nature, pratique ou esthétique. Après avoir amené l'art dans son appartement, elle quitte son foyer et investit une galerie qu'elle transformera, sa *Galerie-Boulangerie*.

Seulement, et contrairement à Rirkrit Tiravanija, qui envahi le monde de l'art avec une véritable action domestique sans rien y changer, Anastasia Bolchakova confectionne une série de produits et pâtisserie NON comestible. Elle altère en effet le concept de la pâtisserie en gardant par exemple une pâte sablée qu'elle garnie d'objet

<sup>24</sup> *Moitié d'état*. Cf image du haut.

et de matière première, utilisé pour la confection et l'installation plastique. La galerie est vue sur rue, et ainsi permet l'installation et la vente de ses produits comme la *tarte crayon*<sup>25</sup> ou les *chocoboïs*. Elle transforme finalement un pan de rue en une œuvre entière et ainsi, attire l'œil des passants, pour la plupart étranger au monde de l'art et c'est à ce moment là que la frontière entre l'art et la vie quotidienne se lève. La frontière est amincie concrètement car la « galerie boulangerie<sup>26</sup> » est ouverte aux yeux de toutes les personnes lambda qui dès la seconde où leur regard se pose sur l'étalage de pâtisserie deviennent sans s'en rendre compte les spectateurs ordinaires plongeant dans un monde artistique. Encore une fois, l'art entre dans la vie ordinaire en allant chercher le spectateur et en attisant la curiosité pour le faire s'intéresser au processus plastique de l'artiste.



<sup>25</sup> Cf image de gauche.

<sup>26</sup> Cf image de droite.

L'artiste, en transformant une galerie en commerce artistique, a permis de donner à voir au spectateur le concept de la boulangerie, institution des plus présentes dans la vie quotidienne, comme installation, performance et œuvre plastique. Les revendications d'une pratique plastique se définissent-elles par le lieu où elles sont présentées ? A priori si l'on tient compte de l'exemple Anastasia Bolchakova, mais pas seulement. Je pense qu'il faut alors prendre en compte le rapport entre le thème du travail artistique et la scénographie utilisée pour la mise en valeur du dit travail. Car pour mettre à profit l'idée de montrer l'aspect artistique de la vie domestique, il est indispensable d'associer, comme chacun des trois artistes précédemment cités, Rirkrit Tiravanija, Sylvie Blocher, et Anastasia Bolchakova, une expression d'inspiration quotidienne au sein à un cadre, une institution d'exposition plastique. Mon travail, pourrait effectivement être décrit par cette courte phrase, « une expression plastique domestique exposé au sein d'un milieu d'art ».

La cuisine, la baignoire, le ménage, attendre que son plat cuise, bercer un nourrisson ou même aller au toilette, ainsi que tout objet s'y rattachant, manufacturés ou artisanaux. Tout ceci n'est qu'une liste non exhaustive des éléments du foyer qui INSPIRE ma pratique et mon travail plastique. Je ne suis pas dans le spectaculaire, je ne suis ni dans la surprise ni dans le monumentale, cela n'empêche que mon unique but est de mettre le spectateur dans une ambiance accueillante, qu'il perçoive mon travail comme une proposition d'accueil et d'ambiance. C'est en tournant et détournant toutes ces idées dans ma recherche qu'il m'est avéré évident de créer une performance, celle que j'ai intitulé *La Valse*. Les spectateurs étaient invités à s'asseoir tout autour du performeur, séparés de seulement quelques centimètres. *La valse*<sup>27</sup> est une performance dont le but est d'échanger avec le spectateur, sans gestes directs entre eux et le performeur. La première nécessité est de créer une proximité physique entre tous les protagonistes, et ainsi les faire assoir les uns à cotés des autres de telle sorte qu'ils en viennent presque à respirer le même air. Le performeur n'est visible que par les spectateurs les plus proches, le but étant de dissimuler son action le plus longtemps possible. Il est en effet plus important que les spectateurs ressentent l'action avant de la voir (ils sont d'ailleurs assis dos au performeur, sans doute par incommodité causé par la proximité des sièges.). La performance débute, une planchette en bois sur les genoux. Et voilà le performeur qui sors quelque chose d'un

---

<sup>27</sup> *La Valse*. Performance. Couteau. Planche de bois. Oignons. 2012. Cf images page suivante.



sac en plastique. D'abord un couteau, puis un oignon, et c'est parti. Il tranche l'oignon, émince une moitié puis l'autre moitié. C'est là que les spectateurs les plus éloignés doivent percevoir le premier « symptôme » de ce tranchage d'oignons. L'odeur traverse la salle. Et comme si ça ne suffisait pas, le performeur fait passer les petits oignons fraîchement émincés dans un gobelet. Et ça repars d'oignons en oignons, et ainsi de suite. L'odeur piquante est de plus en plus présente. Et conséquence directe pour le premier concerné, les larmes montent. Les oignons valsant entre les spectateurs partageant entre eux les gobelets de légumes, les larmes du performeur sont à leur tour, partagés par les spectateurs. Le réel partage a lieu à ce moment là. Le symptôme d'un sentiment est déclenché par un simple acte, oui, domestique. La cuisine, ou du moins une action lui étant liés est donc capable, une fois détachée et placée dans un cadre performatif artistique. Devant la banalité de l'action, il se passe quelque chose entre les différentes personnes présentes à ce moment là. Le pleur est un acte physique en réaction à une accumulation de tension dans le corps causé par un ou des sentiments suffisamment puissant et donc capable de provoquer ce relâchement lacrymale. La réaction de larmes dut à la balade des oignons n'est certes pas causé par un ressenti, mais y est finalement associé, dans les faits. C'est là qu'un comportement domestique a sa place dans un cadre artistique, et que l'on peut la considéré comme une ressource ni plus moins esthétique.



## PARTIE II – LES ATTRIBUTS DE LA VIE DE TOUS LES JOURS COMME ACCESSOIRE.

Lorsqu'on le prend le parti d'insuffler à sa pratique un aspect quotidien, il faut être préparé à ce que la vie domestique attire votre œil, d'étincelle créative, inspiratoire, esthétique. Il peut s'agir d'action, de réaction, ou de comportement comme vu précédemment, à même d'être matière à chorégraphier une performance. Il peut s'agir aussi de toute autre chose. La vision performative de la vie domestique permet de voir en des choses classiques, immensément éloigné d'une quelconque pratique culturelle, un potentiel justement performatif. Loin de moi l'idée que la performance soit le seul medium où le domestique ait un terrain de prédilection. Mais je reste persuadé que la performance aide les artistes à vivre et évoluer parmi un environnement animé, et pas forcément institutionnel. La performance forge cet œil curieux, ce regard de l'artiste qui attire les étincelles que nous offre l'environnement comme des petits présents, inintéressant au premier abord, mais qui après s'en être approché, se révèlent accrocheur, et surtout, se révèlent capable de vous amener la réalisation d'une œuvre plastique comme sur un plateau.

Vous êtes chez vous. Faites donc un tour sur vous même et observez l'ensemble des choses, qui habille l'intérieur de votre domicile. Ils sont un amas de forme, de couleur, de son, de geste. Inspirateurs au même titre qu'un ballet, opéra ou simple élément d'histoire de l'art. L'objet, pour un artiste, particulièrement pour le performeur. Non. Principalement pour le performeur, relève de la mythologie personnelle. De sa propre mythologie personnelle. L'objet garde une importance capitale, surtout quand il est détaché, lui aussi, de son contexte et de son utilisation initiale. C'est alors que l'artiste pose son empreinte sur l'objet, qui devient alors l'expression de sa démarche personnelle inspiré donc de son propre ressenti vis à vis du dit objet et donc de sa mythologie. Oui. Je suis persuadé que toute personne lambda, se crée tout un passif relationnel, comme un «historique émotionnel, mémoriel et gestuel». Peut-être faut-il alors être performeur pour se servir de cet intérêt, de ce « lien » à l'objet, et SURTOUT pour le percevoir. S'en suit alors pour l'artiste l'aspiration d'une banalité, celle de l'objet, non appelée à être présenté aux spectateurs. Ces prochaines lignes vont être cruciales afin de déceler si l'objet requiert

une place particulière, non pas dans l'art en général, mais dans la performance. Et pour légitimer cette place, a-t-il besoin d'être mis en scène ? Mérite-t-il une véritable considération de la part de l'artiste ? Pour ensuite, par, en quelque sorte, une empathie, être considéré par les spectateurs ? L'idée étant également de finir par savoir, si l'objet, aussi commun soit-il, puis finalement objet d'art, puisse avoir un impact assez puissant, pour que tout ce qui en découle, et finalement lui-même, puisse être assimilé comme œuvre d'art à part entière.

Je considère que l'artiste possède différents moyens d'établir une relation artistique avec un objet. La première consiste à utiliser un objet ou une série d'objet déjà existant. Ce dernier finit rarement seul, et, pour les artistes dont je me servirai d'exemple, ainsi que pour moi-même, il représente très souvent le premier d'une longue collection.

La collection d'objet d'art ou de non art trouve ses origines dans les cabinets de curiosités. Ces lieux de diversités et d'objets plus différents et originaux les uns que les autres présentaient une quantité d'objet rare et moins rare phénoménale. Le développement des explorations, mieux, la découverte du monde au XVIème siècle. Un cabinet de curiosité est définissable comme un « résumé du monde », à l'intérieure duquel se côtoient les objets de la nature et des les objets créés par l'Homme. Alors que les encyclopédistes cherchaient à répertorier la totalité des objets de ce monde, naturels ou manufacturés, les véritables curieux ne cherchaient qu'à percer ce qu'il existait de plus fantastique et de beau dans leur monde. Le fait de collectionner ce qu'il y'avait de plus bizarre et original leur donnait l'impression de saisir et de comprendre le monde. N'est-ce pas pour cette raison que tel ou tel artiste s'encombre de toute une série d'objet ? Afin de les comprendre, de profiter de ce qu'ils peuvent leur apporter ? Il peut s'agir là du même type de curiosité dont était victime, consentante bien sur, les premiers « curieux ». Et j'admet moi même justifier cette attirance pour les objets en admettant me passionner par eux. Les lieux d'expositions des « bizarreries » de curiosités étaient divisés en deux catégories. Comme il est possible de présenter ces objets plastiques de deux façons. Les musées privés furent les premiers à accueillir les cabinets de curiosités. On parla ensuite du « cabinet » comme un meuble précieux, devenant lui-même un objet de collection

incrusté de pierres précieuses, placé chez les particuliers, qui lui-même présentait comme une vitrine la collection d'objets insolites. Il est facile de déceler une ressemblance entre l'exposition des curiosités d'antan et l'es objets d'arts comme j'en parle quelques lignes plus haut. En effet nous avons d'une part, nous avons les œuvres de collectes d'objet exposé en galerie, je pense notamment à Mark Dion<sup>28</sup>, lui-même grand collectionneur. Et



je pense ensuite d'autre part à Charlemagne Palestine, qui refusant d'exposer sa collection de peluche, la gardait toujours sur lui, dans une valise, équivalent contemporain, peut-être, de son domicile, de son jardin privé, de son monde à lui, qu'il ne découvre pas à n'importe qui. Les cabinets de curiosités pour dire que ce qui était la découverte du monde et de son exotisme pour les premier « curieux », est pour moi les objets représentant la découvertes de mon lieu de vie, la découverte domestique de mon domicile comme un terrain d'exploration.

J'ai donc exploré, évolué entres mes murs, au gré des pièces. J'ai voyagé de la chambre à la cuisine comme les grands explorateurs voguaient sur les mers. Je passais de terrain sauvage à terres occupées. Sans filer la métaphore plus longtemps, les objets dont la présence attirait largement mon œil étaient les objets en utilisations, en pleine « terres occupés ». En dresser une liste serait fastidieux. Mais la télécommande, le couteau sur la planche de bois qui glisse, l'ampoule qui grille et qui crépite, l'horloge qui trotte, le minuteur qui tourne et ainsi accompagne l'horloge. Le minuteur ? Comment, quand on s'intéresse aux objets, peut-on passer à coté de lui. Un si petit objet émet un son régulier, monté comme une grande horloge. Et ce que

<sup>28</sup> *Theatrum Mundi : Armanum*. Mark Dion. 2001.

j'ai trouvé de plus intéressant dans cet objet ? Sa communion sonore avec le son de l'horloge m'a paru si rapidement plastique, que j'ai eu la vive curiosité d'imaginer ce que donnerai le « trottement » sonore de deux minuteurs. Voilà ce qui permet de démarrer une collection d'objet, ici, d'objet on ne peut plus domestique, une curiosité plastique. Et quand l'effet de l'objet, ici, l'association de deux sons de minuteurs, vous plaît alors l'idée d'en associer cinq, puis dix, puis vingt, puis cinquante vous prend et ne vous lâche pas. Puis l'on se prend alors au jeu, surtout pour un objet si « nombreusement » représenté au sein de commerce divers et variés. A l'aspect sonore recherché vient alors s'ajouter une variété esthétique et colorée qui, d'un coup d'un seul, nourrit l'imagination. Alors on varie sur la sélection des objets, des animaux par ci, des fruits et légumes par là. On les prends sous le bras et on pars à la chasse de rares et originaux spécimens. La collecte devient une chasse au trésor. Puis l'ont fait le compte de son butin, et l'assemblage de l'ensemble des minuteurs différents recrée presque le terrain d'une exploitation agricole, où se mêlent vaches, poivron, poules, et panda. Qu'importe l'exotisme de l'objet, il fut rare à trouver. Une fois tous réunis, on se rappelle du but de cette collecte et on enclenche les minuteurs un par un. S'en suit la cacophonie presque orchestrale de tous ces objets chantant et tournant sur eux-mêmes. Alors on ne regrette pas cette chasse au minuteur et mieux que ça, on aime les aime. On s'y attache, puis on les considère. Comme instrument, accessoire, ou décoration, peu importe en réalité. Ils nourrissent l'inspiration et deviennent une pensée permanente. « S'ils avaient un minuteur amusant ? » ou « s'ils ne sont pas cher je peux en prendre quatre ou cinq. » deviennent des questions automatiques à la moindre visite d'un quelconque commerce. Charlemagne Palestine se déplaçait avec ses peluches, qu'ils considéraient d'ailleurs presque comme ses enfants, mais également comme son équipe de performeur. Je vois plus mon ensemble de minuteur de cette façon. J'aime me promener avec car, bien mise en scène et préparée pour le déplacement, je sais quels effets ils peuvent produire. Surtout, et nécessairement quand ils sont enclenchés. Ils attirent les curiosités. Ils ont une place, une malle qui leur est dédié. Cela devient donc plutôt curieux quand une personne, ordinaire d'apparence, se promène, dans les rues, dans les transports, avec une malle noire bien fermée faisant « tic tic tic tic ... ». Ce son étant produit une fois par minuteur, multiplié par vingt, j' imagine comme cela peut-être déconcertant. Le but d'un plasticien, étant de se faire remarquer, il y arrive dans cette situation-ci grâce à ses minuteurs. Voilà comment, sans création d'œuvre plastique à part entière, et par

œuvre, quelle soit performative ou non, j'entend présentation au sein d'une institution, mais grâce à un simple objet domestique, et j'insiste sur ce mot, est né une action qui nourrira pleinement la pratique de l'artiste. Maintenant que l'usage, disons, « naturel » de l'objet a été abordé, nous pouvons nous centrer sur ce que peut en faire un plasticien durant, une performance par exemple.

**Partie A – Quand l'artiste use d'objets domestique manufacturés, et nourris d'effets plastiques ses performances.**

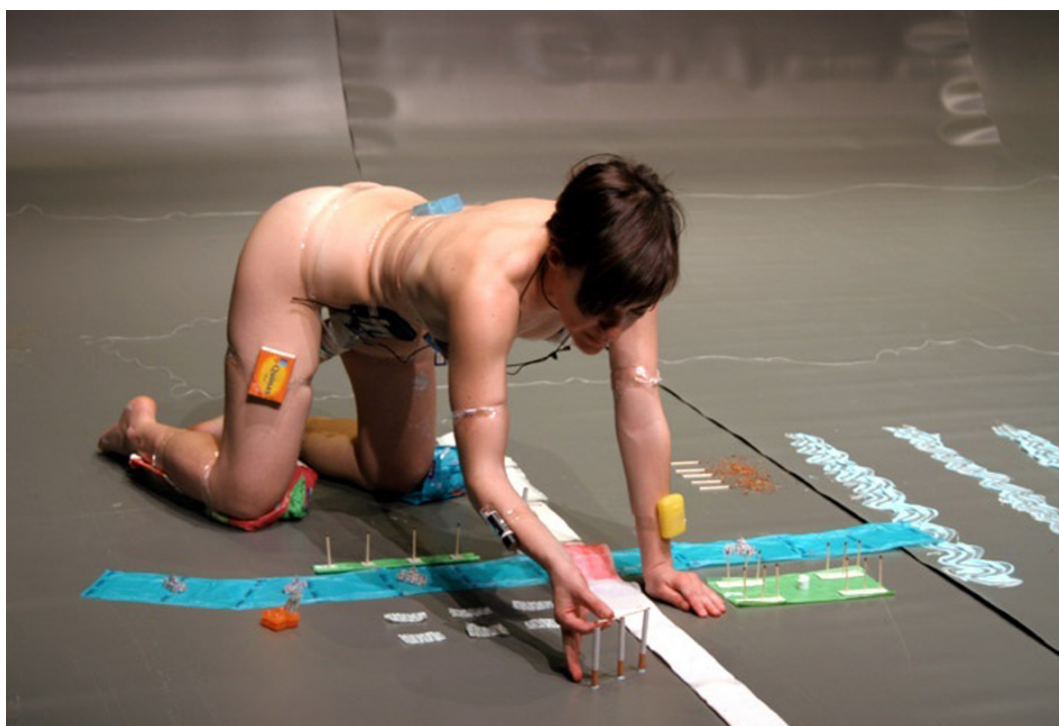
Si l'on me le demande, c'est avec plaisir que je présente ma collection de minuteur. Ils sont colorés, tous différents, aussi réussis que des jouets, et il n'est pas impossible que je leur invente une histoire. L'image que renvoi ma valise débordante de ces fantasques objets me renvoi à l'image d'un coffre à jouets. Le choix semble multiple, presque infinie. Avec quoi vais-je jouer aujourd'hui ? La poule ? Le poivron ? La coccinelle ? Allez hop, tous ensemble, dans une cacophonie majestueuse illustrant le temps qui passe sans que je ne le remarque tellement mon amusement occupe ma journée ! Puis viens alors le jours où soit il ne m'intéresse plus, soit leur mécanisme se brise (et donc leur intérêt devient nul). Au performeur, c'est à dire moi, de partir en chasse de nouveaux partenaires de jeux. C'est ce qui me plaît dans l'idée d'objet domestique. Ils ne sont ni rares, ni chers. La possibilité de m'en procurer des





centaines est vraiment réjouissante. Il s'agit là comme d'une inspiration infinie de son, de forme et de couleur pour une pratique artistique. Là où Charlemagne Palestine retranscrira les battements de cœur de ses esprits peluches, moi je sens vivre mes jouets de collections en écoutant battre leur cœur à eux, leur cliquetis métronomiques et continus. Partenaires ou accessoires, l'idée de partager nombre de performance avec eux m'amène à les considérer comme des éléments de repères, chacun comme un symbole d'une histoire ou d'une aventure, à l'image des objets utilisés par Claudia Dias, dont elle se sert pour recréer un parcours évolutif propre à son histoire.

Pour sa performance, *La visita Guiada*<sup>29</sup>, Claudia Dias, artiste portugaise, est partie des éléments les plus anodins de notre relation à l'environnement de vie quotidienne: elle se sert de ces objets usuels comme pour s'habiller d'une peau morte dont elle va ensuite s'extraire, comme un symbole de mue évolutive. Ces objets vont trouver ici, vidés de leur valeur d'usage, de nouveaux sens de lecture, sensoriels, sociaux, topographiques ou fictionnels. Cigarettes, rouleaux de scotch, mouchoirs, rouge à lèvres, fils, allumettes, dentifrice, serviette hygiénique... Une quantité nombreuse d'objet qui n'a d'égale que leur différence de forme, de couleur, et d'usage.



<sup>29</sup> *La Visita Guiada*. Performance. Claudia Dias.  
Cf image ci dessus.

À partir de ces objets disposés sur son corps comme autant de pistes à suivre, d'indices sur son corps puis dans l'espace, elle nous emmène dans sa « visite guidée ». Elle se décharge de chacun des objets, les vides pour ceux qui sont pleins, les sculpte pour ceux qui sont malléables, les utilise pour ceux à même de laisser une trace picturale. Apparaît alors petit à petit la carte géographique de la ville, scène de l'histoire qu'elle nous raconte, Lisbonne. Mais plus qu'une visite, c'est une tentative de réappropriation des lieux, de leurs histoires, que nous propose la performeuse, comme la confession d'un conte autobiographique passée, une exposition des liens entre histoire personnelle et collective. Le corps – comme une sculpture produite par un environnement combiné d'une série d'objets définie plus haut - va générer à son tour une seconde sculpture composite, et dresser ainsi un fragile rempart, pour Claudia Dias, contre les jugements dont une telle confession peut être victime. Elle narre son histoire en étant seulement habillé que des objets qu'elle a choisie, et se retrouve ainsi facilement (mais volontairement) exposé. Si elle nous « guide », ce n'est pas non plus pour nous prendre par la main, mais avant tout pour inviter le spectateur dans son monde sensible. Les lignes de significations reliées au corps, à l'architecture, se superposent comme sur une carte en relief et créent alors une bio-cartographie. Chaque objet interroge les relations sociales, sexuelles - les relations de pouvoir, de domination, qui sous-tendent la construction d'une ville et d'un individu. Cláudia Dias interroge la mémoire des spectateurs, l'invite à intégrer leur propre histoire à la sienne, qu'elle raconte, tout en se demandant de quoi est composé la dite mémoire. Elle s'intéresse à notre individualité, en tant que spectateur et personne unique, à partir du corps intime et des lieux qu'il a traversés. Comment rendre compte de soi-même, de ses propres transformations au sein d'une mutation d'objet et d'environnement.

« La créatrice et interprète se consacre à un exercice quasi artisanal de travaux manuels, avec la subtilité et l'imagination du recyclage des produits de la société de consommation (...). Sur scène, elle construit, au sens matériel du terme, la maquette d'une histoire simultanément privée et publique dans laquelle elle partage son intimité et raconte la condition d'un peuple (portugais et très marqué par l'époque dans laquelle il est décrit), n'en est pas moins offert à une compréhension



universelle.»<sup>30</sup> La journaliste exprime ici de façon très claire l'inscription dans une époque bien précise que fait Claudia Dias de son histoire. Agé de 33 ans au moment de sa performance, elle s'amuse à ne donner aucune indication temporelle. Son histoire permet néanmoins, en analysant les actions et réactions qu'elle nous conte, de la situer chronologiquement vers la fin des années 80, à l'époque de sa « première fois », qu'elle décrit dans l'extrait ci dessous:

« - C'est par hasard sur la Costa da Caparica que j'ai eu ma première fois... dans une chambre d'hôtel avec un homme. J'étais jeune, lui aussi, et c'était la première fois que nous nous trouvions dans cette situation. Nous ne nous sentions pas très à l'aise. Nous sommes allées dans un petit hôtel appelé « Mar e Sol ». Quand nous sommes entrés, le réceptionniste a eu une attitude moraliste, ce qui a fini par nous amuser. ( ... ) La chambre avait des rideaux vert bouteille d'un tissu très lourd. Ca sentait la poussière. Mon premier geste fut d'ouvrir les rideaux pour voir si cet espace se desserrerait un peu. Ensuite la nuit est passée... »<sup>31</sup>

Dias parle de ce qui ne semble être qu'une anecdote mais qui, une fois que l'on s'intéresse précisément, est une véritable explication des mœurs sociétaire du Portugal de la fin des années 80. Son monologue associe deux éléments différents, comme les deux aspects que peuvent prendre son histoire. Elle présente ses aventures comme un conteur d'histoire, qu'elle associe par la suite aux opinions qu'en a la société de l'époque. (Notons l'attitude du réceptionniste, qu'elle critique pour sa réaction moralisatrice). Elle transforme ce récit privé, en confession publique, prenant à parti le spectateur en lui dessinant la figure d'un ennemi, de celui qui s'oppose à l'évolution vitale d'une jeune adulte. Elle en arrive alors à chorégraphier ses textes, aidée des objets dont elle est habillée, toujours en respectant une liaison tangible entre l'histoire, et l'action qu'elle donne à voir. Comme vider la pâte blanche du dentifrice, dessinant la côte océanique de Costa da Caparica au moment où elle parle de sa première fois.

À première vue, il n'y a aucun lien entre la découverte de Lisbonne et un tube de dentifrice. La force de l'artiste est telle qu'elle en arrive, en vidant le dit tube de dentifrice à rendre presque photographique la description qu'elle fait de sa découverte du petit hôtel de Lisbonne qu'elle visite, avec vue sur l'océan Atlantique.

<sup>30</sup> Claudia Galhos, revue « *Titulo Provisorio* », avril 2005.

<sup>31</sup> Extrait de *Visita Guida*. Claudia Dias.

L'objet sert ici à Claudia Dias, de révélateur. Ils révèlent comme une apparition la scène d'action de la performeuse, en écho avec la progression du personnage dans l'histoire (comprendons qu'il s'agit en fait de la progression de Claudia Dias, qui évolue elle-même dans sa propre histoire, dont elle tisse le décor au fur et à mesure qu'elle la raconte). Il illustre au même titre que les illustrations de conte de fée, l'histoire qui se déroule sous les yeux des spectateurs. Elle s'en sert également comme instrument d'art, comme pinceau ou crayon, pour dessiner la carte de ce qui représente le terrain de son évolution quotidienne. Claudia Dias semble alors être de ces performeurs qui perçoivent la poésie dans n'importe quel objet du quotidien, comme les minuteurs sont devenus objets de collection à mes yeux. Elle use de ces objets d'usages devenus invisibles comme d'objets sacrés, symbole de son histoire, de son histoire de femme, et non de son histoire de plasticienne. Démonstration sans faille qu'elle se sert de sa vie, cette vie que l'on peut qualifier de « normale » ou « commune » pour nourrir sa pratique artistique personnelle. Elle transforme ces objets nullement artistiques en jouets magiques, symbole de son histoire passée. Qu'importe qu'il n'y ait aucun rapport entre les objets qu'elle présente et l'histoire qu'elle raconte, elle arrive à en déceler l'intérêt et l'importance en s'en servant, comme de matière première, pour construire le monument, qui sera la ruine, le champ de bataille du conte autobiographique qu'elle propose aux spectateurs.

Les objets utilisés par l'artiste portugaise sont, une fois la performance terminée, mis de côté, ou jeté, car devenus inutilisables. Le rouleau d'adhésif est vide comme peut l'être un tube de peinture, le paquet de cigarette est terminé, comme est jeté un pinceau séché par la peinture. Là où Claudia se sert de ces objets de façon éphémère, Charlemagne Palestine, lui dresse un culte de l'objet qu'il collectionne. Et une fois adopté par l'artiste, l'objet est alors relié aux autres déjà possédés pour ne plus jamais les quitter.

Charlemagne Palestine n'est pas un collectionneur, il entretient une relation bien moins froide et bien plus « humaine », si je puis m'exprimer ainsi, que celle de Mark Dion avec ses curiosités. Son objet, il l'a choisi, plutôt les a choisis, et deviennent alors comme ses icônes, ses symboles, ses totems. Il s'arme ainsi d'une armée de peluche, multiforme, dont il ne se sépare jamais. Plasticien, performeur et surtout, musicien minimaliste, Charlemagne Palestine se dit être un artiste en quête du nirvana sonore, « son d'or », but qu'il considère comme être sa propre quête du graal.

Il s'illustre d'ailleurs par une pratique instrumentale et des matériaux musicaux uniques en leur genre, nécessitant notamment l'utilisation de drones, un type d'instrument destiné à la musique expérimentale. Mais alors, que viennent faire sa collection d'ours en peluche dans toute cette pratique musicale ? Palestine se montre discret sur son rapport, à l'allure fétichiste, avec les dites peluches, et quand on lui demande, lors d'une interview, dans quel contexte cette armée de jouets à poils entre en œuvre dans sa quête de ce qu'il appelle « nirvana sonore », voilà ce qu'il répond. Il perçoit la peluche, comme le premier rapport de l'enfant au monde des esprits. Comme le premier rapport de confiance et de respect d'un enfant avec une entité autre que ses parents. L'enfant est protégé par cet esprit qu'il vénère, il lui parle, lui confie ses malheurs, ses aventures, ses secrets. La peluche apparaît alors comme détentrice d'une véritable présence. Sa petite taille lui offre un sentiment de confiance et de surpuissance et se crée ainsi un véritable lien entre l'enfant et ce que Charlemagne Palestine appelle « une sorte de créature »<sup>32</sup>. Il démontre la véracité de ce qu'il avance en demandant à son interlocuteur ce qui rassure un enfant quand ses parents ne sont pas dans son environnement proche (quand il est laissé chez la nourrice par exemple ou qu'il part dormir bien plus tôt que le reste de la famille), n'attendant pas de réponse, il enchaîne en affirmant, que la peluche se présente alors comme un véritable repère. Il poursuit ensuite en détaillant son propre rapport aux peluches. Il dit aimer tous les animaux, mais que parfois il préfère l'éléphant, comme la divinité Hindou, Ganesh. Il parle à la troisième personne du pluriel pour dire : « nous avons des ours, nous avons des chiens, nous avons des chats, et j'aime que ces esprits travaillent avec moi. »<sup>33</sup> Il agit en véritable meneur d'équipe dont chaque membre a une personnalité, un esprit



<sup>32</sup> Traduction de l'anglais : « a kind of creature »

<sup>33</sup> Traduction de l'anglais : « we have bears, we have dogs, we have cats and I like these spirits working with me »

distinct. Il conçoit avoir eu des problèmes pour concilier arts visuels et arts sonores, et s'être fait longtemps considérés comme fou. Mais il insiste sur la véritable présence de ces animaux.<sup>34</sup> Il insiste sur le fait qu'ils leurs parlent, qu'ils les considèrent tout simplement, et qu'il s'agit là d'un contact fondamental. Ce « contact fondamental », comme un rituel sentimental entre les esprits de ses compagnons et le sien, l'a de nombreuse reprise inspiré pour ses créations musicales. Il perçoit notamment les sons métronomiques de certaine de ses partitions comme les battements de cœur de ses animaux, révélés à travers sa musique. Charlemagne Palestine est un animiste, transformant son équipe de peluche en véritable esprit orchestre, raisonnant à travers sa pratique. Chaque esprit est comme une divinité, au dessus desquels trône puissamment *GodBear*<sup>35</sup>, le seul ours en peluche créé par Palestine<sup>36</sup>, doté de trois têtes, quatre bras et quatre jambes, culminant à plus de 7 mètre de haut.



Les objets, accompagnant Charlemagne Palestine, ne sont pas seulement des accessoires à visé plastique, comme chez Claudia Dias. Il s'agit là de véritable compagnon, et malgré mon attirance pour ma collection de minuteur (que j'espère voir grandir et grandir et grandir), la création d'un objet fétiche, plus proche de celui de Godbear à échelle bien plus humaine, m'amène à vouloir tisser une vraie relation avec un objet unique, plus qu'un symbole, plus qu'un totem, une entité. Ulysse.

<sup>34</sup> de façon très exclamation dans le texte : « these animals have real spirits ! »

<sup>35</sup> cf image ci-contre.

<sup>36</sup> *GodBear*. Documenta 1987.

## **Partie B - Quand il passe à la fabrication d'un objet fétiche et « créature » son art.**

La conception d'un objet/personnage est un processus de travail long que ce soit au niveau théorique ou pratique. Comme la concrétisation d'une muse nichée dans l'esprit. Comme un souvenir retrouvé à la suite d'une rencontre. Ce souvenir, cette impression, comme la *Nadja* d'André Breton, devient l'idéal d'une créature à construire, la matérialisation d'une figure, inventé de toutes pièces. La muse devient une image de l'inconscient pour le surréalisme, en tant que symbole féminin surtout. La version de ce que je considère comme « muse » en est aux antipodes. Premièrement, elle n'est absolument pas un symbole féminin, surtout pas, mais bel et bien un symbole masculin. Cela n'a nullement de rapport avec mon homosexualité, pour cause, la muse est plus proche de l'image du fils que de celle du fantasme. Comme une véritable extension de notre personnalité, en tant que créateur. Deuxièmement, et la notion de créateur entre en jeu, j'aime concevoir la notion de muse comme une entité que l'on peut qualifier de monstrueux.

La comparaison entre la muse et le monstre peut paraître extrême, mais c'est sans compté sur Henri-Cartier Bresson, qui parle de la photographie comme d'un moyen de « saisir le monstre dans sa tanière », lorsqu'il saisi l'image de Pierre et Marie Curie. Cette phrase, bien longtemps avant de me concentrer sur l'aspect domestique de l'art, m'a inspiré deux photographies. *Paivi Kristina 1*<sup>37</sup> et *Paivi Kristina 2*<sup>38</sup> sont deux photographies fonctionnant en diptyque. Trouvant cette femme de mon entourage exceptionnellement belle, je me préparais à chacune de mes visites à la prendre en photo. Il s'est finalement avéré que c'est lorsqu'elle fut en peignoir, ni maquillée, ni lavée, et en colère que la situation se prêta le plus facilement à une prise de vue. *Paivi Kristina 1* met d'ailleurs la femme en scène au moment où, folle de rage et toute griffe dehors elle me hurle un immense « DÉGAGE ! » au visage, Pat Andréa, enseignant et surtout artiste peintre, lui-même se sert de la femme comme modèle. Mais un modèle monstrueux, comme d'une muse démoniaque<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> *Paivi Kristina 1*. Photographie argentique. Tiré sur papier brillant. 21x30cm. 2011

<sup>38</sup> *Paivi Kristina 2*. Photographie argentique. Tiré sur papier brillant. 21x30cm. 2011. Cf Image pages suivantes.

<sup>39</sup> « Les nouvelles vierges de Pat Andrea ». Suzanne Ferrières-Perstureau. Dans *Métamorphoses contemporaines : enjeux psychique de la création*. Desprats-Peguignot Catherine.



Cette parenthèse de la muse monstrueuse étant refermé, je poursuis le développement de mon propre point de vue de l'entité inspiratrice en avançant l'idée que la muse doit demeurer artisanale, et non évanescence. Par là je veux dire qu'elle est destinée à exister physiquement, à se mouvoir dans un corps, à être abriter par lui pour enfin l'habiter. Elle ne doit en aucun cas rester une incarnation, un fantôme, dont le seul espace d'existence reste l'imagination de son créateur. Une muse prétend à la reconnaissance.<sup>40</sup> Quoi de mieux que de la matérialiser pour enfin lui offrir ce à quoi elle aspire. Cette reconnaissance lui fait alors jaillir une personnalité propre, presque conçu pour se confondre en véritable légende mythologique. Vous croyez que j'exagère. Les deux muses créatures dont je vais me servir d'exemple sont toutes deux, soit issue et/ou devenu légende dans leur propre contexte. Le monstre de Frankenstein est d'abord issu du mythe de Prométhée, ce Titan, originellement connu dans la mythologie grecque pour avoir conçu les hommes à partir de reste de boue et de roche. Le monstre de Frankenstein deviendra ensuite une légende parmi les habitants du monde qu'il occupe. Craint tel un monstre, ses meurtres et crimes le rendront connu comme le loup blanc, à l'image d'un Dieu aux colères extrêmes et violente. Le Roman de Mary Shelley deviendra lui-même une icône de la littérature,

<sup>40</sup> Jacqueline RISSET. *L'artiste et sa muse*. Dans *Métamorphoses contemporaines : enjeux psychique de la création*. Desprats-Peguignot Catherine.

inspirant de nombreuses adaptations plus ou moins fidèles à l'histoire d'origine. La deuxième, *Edwards Scissorhands* demeure également une légende, à plus courte échelle, du monde dans lequel il évolue. Il est conté comme l'origine de la neige, affublé d'un rôle similaire au père Noël ou à la petite souris. Le film en revanche, deviendra également une légende, le personnage d'Edward sera l'icône de toute une œuvre, celle du réalisateur lui-même Tim Burton. Dans la continuité de ces deux icônes de la créature, je me suis lancé dans la création de la mienne, Ulysse, celle qui tiendra le rôle, d'objet domestique, de muse, de fils. Pour la mettre en écho avec les mythologies de la création précédemment cités.

Lors de la fabrication du personnage d'Ulysse (le nourrisson en fil de fer), la matière ne prend pas seulement forme, mais elle prend forme humaine. Sans dire qu'elle va jusqu'à prendre vie, elle s'en voit personnifié d'une identité (le prénom Ulysse est venu pendant la manipulation du fer, comme une évidence, le visage apparaît, ce petit bébé ne peut s'appeler que comme ça.) Ce travail de fil de fer, de manipulation, de sculpture manuelle, je le ressens d'abord théoriquement, comme une procréation puis une grossesse menant à tout un amas de projection de la part du futur père. « Quel visage aura-t-il ? Comment seront ses cheveux ? A quelle vitesse grandira t-il ? » Ce ne sont évidemment pas ces questions là qu'il se pose mais plutôt celles-ci : « Comment sa naissance peut-être performé ? Quelle performance ressource esthétique puis-je en tirer ? Dois-je le considérer comme un travail à part entière ou doit-il dépendre d'une autre pièce ? ». On dit d'un enfant qu'il est la chair de la chair de ses parents. Travailler le fil de fer et donner naissance à son propre objet/enfant peut également être entendu comme « la chair de la chair » du performeur quand on sait quel le corps (les mains en particulier) peut être mis à rudes épreuves quand il use de ce matériau rigide. La peau peut être arraché, la peau peut être crevassé, le sang coule, le travail manuel ne s'arrête pas, l'artiste en état de grâce ne ressent que la création de sa pièce. (Charlemagne Palestine ira lui aussi jusqu'à s'abimer les doigts jusqu'au sang sur son piano fétiche pour atteindre sa terre sonique promise.) Il y'a assimilation entre deux matières, le fer et le sang se superpose, et cimente la sculpture. L'objet devient alors un prolongement presque corporel de l'artiste, dans le contexte d'Ulysse, il s'agit de sa figure paternelle. La relation commence alors dès la conception de l'œuvre mais ne s'arrête pas à la finition. C'est



la qu'Ulysse devient *Ulysse et son père*<sup>41</sup>, une performance basé sur une relation fictionnel (ou non) entre l'objet et le performeur. Ce présent travail en premier lieu, cherche à rendre plastique un comportement domestique, et à en faire une ressource esthétique. L'action s'étale dans le temps, et l'enfant Ulysse suit son père partout où il l'emmène. L'âge de l'objet veut que le personnage soit encore au bras, exactement comme un nourrisson, afin que le performeur se meuve tout en étant « handicapé » si l'on peut dire par la présence du bébé. La présence de cette sculpture enfantine appelle également la curiosité de tous spectateurs (qu'ils soient conditionnés ou complètement extérieur à un milieu artistique) comme une réunion de ménagère curieuse autour du nouveau né de leur copine. Le porteur devient une figure paternelle et l'objet devient la prunelle de ses yeux. Cette relation permanente fait que le performeur forge toute sa pratique autour de ce petit bonhomme avec lequel il partage la vedette au même titre qu'un partenaire humain. Le personnage d'Ulysse est somme toute banal et fictif, mais un nom lui est donné, et un rôle lui est attaché. Il devient le fils du performeur dont l'identité de ce dernier évolue également avec son objet. Des la « naissance » de sa paternité, une narration est construite autour du duo nourris par la croissance des deux partenaires et leurs évolutions au sein d'environnements quotidiens. La pratique d'une paternité sur une entité à la base inventée de toute pièce est là pour se détacher d'une situation que l'on peut dire stérile. Stérile car un jeune homme peut être amené à ressentir un besoin égoïste de propriété personnelle. Le présent projet devient un pendant d'une personnalité désiré par l'artiste, un désir de paternité peut-être non avoué. Comme Ulysse fait maintenant parti de ma propre personne, et qu'il va en découler toute une évolution et ne recherche plastique. La présentation de cette « entité » au monde fut bien évidemment performative. Contrairement à Palestine qui place à un niveau sacré le son ainsi que ses peluches, la performance *Le*



<sup>41</sup> *Ulysse et son père*. Performance sur la durée. 2011-2012-2013-...



*Baptême d'Ulysse*<sup>42</sup>, n'existe uniquement pour lui donner naissance à lui et uniquement à lui. Il s'agit là de concrétiser son existence physique en le faisant passer d'un « squelette » en fil de fer à un corps « fermé » recouvert de bandage qui lui font office de peau. Le bandage ici ? Le costume de performeur d'Ulysse. Pourquoi a-t-il lui aussi droit à son costume alors qu'il n'est finalement qu'un objet ? Car à partir de cette performance, et jusqu'au bout de ma carrière de plasticien, Ulysse ne sera plus objets, mais une entité personnifiée et animée en tant que « fils ».

Quand à Ulysse, pourquoi, même une fois la performance terminée, ne garde-t-il pas cette peau ? Ce n'est qu'un accessoire de plus pour ce personnage de « fils » qui n'est là que pour le sublimer le temps d'une performance et qu'il abandonne par la suite. En tant qu'accessoire d'Ulysse, il est comme un vêtement qui ne lui va plus. A partir de ce 10 Novembre 2011, date de « naissance » du petit bonhomme, il prendra la place centrale dans ma pratique artistique, et de « personnage accessoire » il devient « noyau centrale » de ma recherche, tout comme l'identité et le comportement paternelle prend le pas sur l'identité et le comportement du performeur.

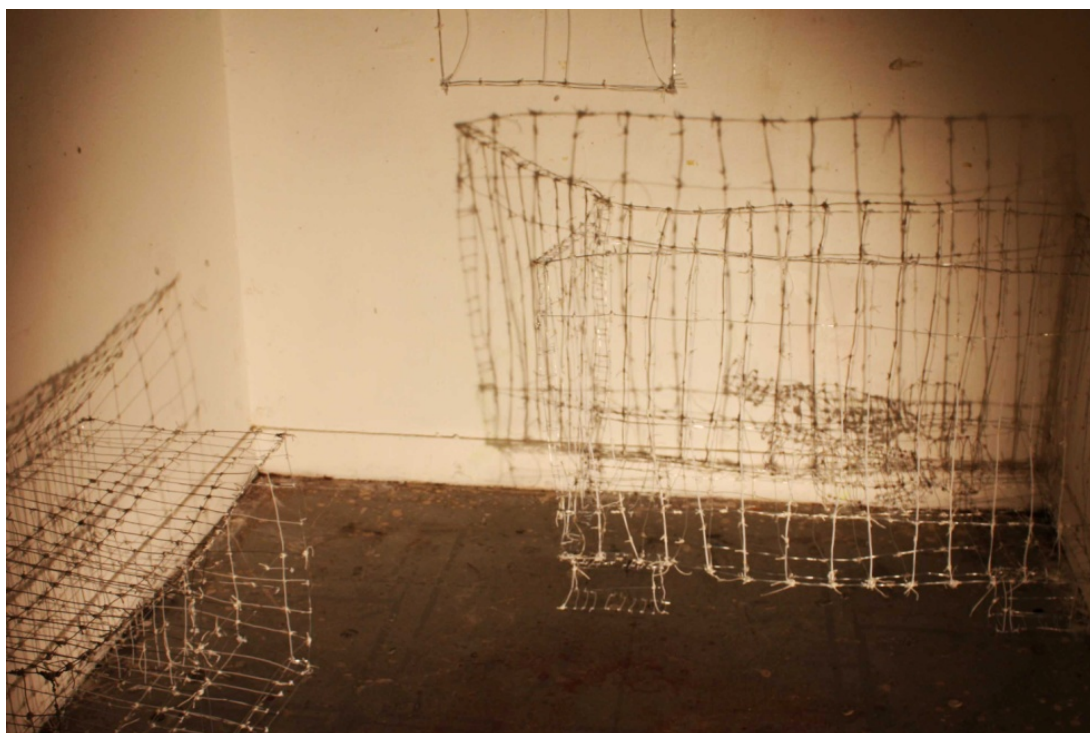
Quand l'existence d'Ulysse se traduit par la seule relation avec son plasticien créateur, elle s'essouffle, devient anecdotique et ne se suffit plus à elle-même. Il faut alors contextualiser son existence en illustrant tout ce qui peut faire office de « terrain de vie » pour lui. Qui y'a-t-il de plus paternel qu'une préoccupation comme l'investissement d'une pièce à l'image de son fils ou l'ameublement d'une chambre ? Le personnage d'Ulysse agit effectivement comme une graine au sein de ma recherche plastique. Il en découlera performance et installation dont un travail qui représente son propre terrain de jeu, sa scène personnelle de vie. *La chambre d'Ulysse*<sup>43</sup> est une des branches issues de la dite « graine » *Ulysse*. L'ameublement de cette pièce est entièrement fait main, le père veut s'investir totalement dans l'univers de son fils, le performeur veut créer tout un univers autour de son objet. Le travail du fil de fer qu'il soit pour la création de l'objet accessoire ou pour les objets accessoires des de l'objet premier est à comprendre de la même façon. Il s'agit d'un

---

<sup>42</sup> *Le baptême d'Ulysse*, performance. Bandages. 15 minutes. 2011. Image ci contre. Copyright Camille Betinyani

<sup>43</sup> *La chambre d'Ulysse*. Installation. Fil de fer. Ficelle. 2012.

investissement corporel total. Cette « maçonnerie ferreuse » est une construction rigoureuse percevable comme le tissage très méticuleux de fil de soie. Ce n'est plus une fabrication de meubles de chambre mais comme une conception de nouvelles formes de vie qui gravite autour d'Ulysse. En théorie, *la chambre d'Ulysse* est effectivement comme un satellite de ce dernier mais en pratique également car l'installation elle-même vie en fonction de l'objet autour duquel elle se fixe. Tantôt présenté dans le noir, l'enfant dormant et les spectateurs chuchotant, tantôt présenté en pleine lumière, l'enfant au bras et éveillé, il s'agit là de retour d'exprimer un comportement paternel domestique comme une ressource esthétique appuyé d'objet plastiquement conçus. Selon moi, la relation entre un père et son fils, traduite à travers leurs comportements et leurs interactions est une source d'inspiration artistique aussi grande que le rapport axé plutôt sur le sentiment et l'amour partagé entre les deux. *La chambre d'Ulysse*<sup>44</sup> est d'ailleurs destinée à devenir dans le futur le terrain d'une performance durant laquelle je m'occuperais tout simplement de l'enfant ferreux, à travers une série d'action et interactions quotidiennes avec lui. En somme la volonté de créer un objet dont le performeur serait seul possesseur à fait naître une pratique finalement axé tout autour de lui, et un « presque amour » paternel éprouvé avec son objet.



<sup>44</sup> *La Chambre d'Ulysse*. Installation. Fils de fer. Ficelle. Version d'essai. 2012. Cf photo ci dessus.

La pratique que je tisse autour d'Ulysse équivaut à l'éducation que lui procure en tant que ma créature, ma création. Il existe un néologisme parfait pour décrire la ressemblance de toute la « fabrication d'Ulysse », autant de l'objet que de son univers, à savoir la « Créaturation ». Qu'est-ce que la Créaturation ? Je le défini comme tel :

Je créature

Tu créatures

Il / Elle / on créature

Nous créaturons

Vous créez

Ils créaturent

Il s'agit de faire de sa pratique artistique une entité, cette entité qui devient par la suite le noyau de votre œuvre plastique. De donner une identité à une chose abstraite, et de construire tout un relationnel avec cette « entité ». C'est ainsi que j'ai fais évoluer ma pratique de sorte qu'une créature en résulte, cette créature dont j'ai déjà parlé, « Ulysse »

La créature est un sujet d'expression récurrent, qu'importe le domaine. Plusieurs exemples ont influencé mon désir de créer l'ensemble de ma pratique plastique. Quand l'on parle d'icône du concept de la créature, mes pensées directes vont vers *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, de Mary W. Shelley. S'il existe bien une icône du concept de la créature, il s'agit bien de ce monstre artificiellement créé. Victor Frankenstein est un scientifique en devenir, passionné par les sciences humaines et l'alchimie. Rien ne le prédestinait à briguer le poste de Dieu, en tant que créateur. Issu d'une famille, certes au passif chargé, mais somme toute commune, il la quitte, dès le décès de sa mère, pour partir faire ses études. Il n'en garde pas moins un lien immensément puissant avec sa cousine adoptive, Elizabeth, belle, douce et lumineuse, à laquelle il est promis, son père et ses deux frères cadets. Victor Frankenstein les aime. Il pensera à eux tout le long de la fabrication de son monstre. Ils lui manqueront, comme il leur manquera. Plus la création de son monstre progressera, puis Frankenstein aura tendance à se prendre pour Dieu. Il se montrera fier de son œuvre, et se sentira surpuissant de créer une si grosse et puissante créature.

Quelle ne sera pas son erreur. Écoeuré, terrifié par « le Diable immonde » auquel il a donné vie, il la reniera sans même lui laisser la moindre quelconque chance de lui. Il répètera tout au long de son histoire, à travers la plume de Mary Shelley : « monstre abhorré ! Infâme scélérat ! Maudit soit le jour où je t'ai donné vie ». Il est difficile d'exprimer plus de dégoût qu'en ressent Victor face à son œuvre, « sinistre », « vitreux », « blafard », « dépouille de rêve », « horreur », « effroi ». Et ce, dès sa première rencontre avec son monstre. S'efforçant d'insuffler quelconque once de beauté à sa machine, elle s'avère être une catastrophe hideuse, le reflet diabolique de son Elizabeth, radieuse de santé, et pleine de lumière. Il laisse son monstre s'enfuir, convaincu d'être sauvé de l'immondice, comme il l'appelle, qu'il a fabriqué. La fatalité de son destin se met en marche. Son monstre sera jeté seul dans la vie réelle, là où les êtres nés humains, terrorisés par son apparence repoussante le rejeteront, le pourchasseront. Les horreurs dont il sera victime nourriront la haine et le rage qui finiront pas l'habiter, et qui l'amèneront à se questionner sur le pourquoi de son existence, et surtout, à la regretter... Le manque de considération de son « seigneur et maître », comme il le dit lui-même sera la cause du chaos qu'il sèmera dans la vie du scientifique, lui laissant tout de même une chance de faire son éducation. La créature fera preuve de plus d'intelligence, lors de l'ultime entretien opposant les deux protagonistes, désireux de calmer les velléités de son maître : « - Calmez vous ! Je vous conjure de m'écouter, avant de laisser votre haine se donner libre cours à mon endroit. N'ais-je pas déjà assez souffert, que vous aspiriez à accroître ma misère ? La vie m'est chère, bien qu'elle ne soit peut-être, après tout, qu'une longue suite d'angoisses, et je suis bien décidé à la défendre. N'oublies pas que tu m'as créé plus fort que toi. Ma taille est supérieure à la tienne, et mes membres ont plus de souplesse et de vigueur que les tiens. Cependant, je ne veux pas céder à la tentation de me mesurer à toi. Je suis ta créature et je veux te témoigner de la soumission et de la douceur, car tu es, par les lois de la nature, mon seigneur et maître. Mais, pour cela, il faut que tu joues aussi ton rôle, que tu m'accordes ce que tu dois. Oh, Frankenstein ! Ne te contente pas d'être juste pour les autres et implacable envers moi seul qui, plus que quiconque, ai droit à ta justice, et même à ta clémence et à ton affection. Rappelle-toi que je suis ta créature. Je mériterais d'être ton Adam, mais tu me traites en ange déchu et tu me privas sans raison de toute joie. » C'est ainsi que le monstre commence sa longue plainte, qui le fera confesser son périple au travers du monde, à son créateur. Il raconte comment les Hommes l'ont rejeté, comment il a put

être victime d'injustice, injustice légitimé par sa repoussante apparence, alors qu'il sauvait la vie de la petite fille d'un paysan. Il raconte comment, reclus dans une grotte, il a espionné un vieillard et ses deux enfants adultes, lui permettant alors de commencer, puis de parfaire son éducation sociale et morale. Il raconte comment, en appliquant les leçons apprises de sa « famille fictive » les considérant ainsi, il a retrouvé la trace de celui qu'il appelle son maître. Victor Frankenstein, un instant ému par la poésie émanant de son « œuvre diabolique », ne percevra pas qu'il s'agit là de la preuve, que ce qu'il nomme son « abjecte monstruosité » est douée de raison, qu'il s'agit là de l'irréfutable démonstration de la réussite de son travail... Aveuglé par le dégoût physique, il est incapable de le voir. Le créateur dès lors, entre dans le rejet et le dénie total de son œuvre. Serait-il concevable qu'un jour je rejette Ulysse ? Alors que dès sa création, jusqu'à aujourd'hui et pour encore toute ma vie de performeur, il a fait et fera partie de moi comme une extension de mon identité. Dès l'instant où Frankenstein rejette son monstre, son terrible destin se met en marche. Le monstre partira en quête de revanche, dans le seul but de faire payer son immonde créateur, pour avoir osé fabriquer une créature sans espoir ni bonheur possible. Le frère, William, l'ami d'enfance, Henry, Elizabeth ainsi que son père, tous succomberont sous les coups brutaux du monstre. Plongé dans un désespoir sans fond, Victor finira par perdre toute raison et toute clairvoyance, pour finir par se faire chasser par sa cible devenue chasseur. Chasseur car qu'importe qu'il soit lui-même pourchassé, la créature s'avèrera être finalement seul décideur de son sort. Il ira jusqu'à laissé message et provision, durant leur affreux périple dans les glaciers du nord, pour empêché tout abandon ou désespoir de la part du scientifique, et pour mettre sa vengeance à exécution à tout prix. Victor sera victime du sadisme qu'il aura lui-même semé chez sa créature : « Mon règne n'est pas encore achevé ; vous êtes toujours en vie, mais mon pouvoir sur vous demeure intact. Suivez-moi ; je cherche les glaces éternelles du Grand Nord où vous souffrirez cruellement du froid auquel, pour ma part, je ne suis nullement sensible. Si vous ne me suivez pas de trop loin, vous trouverez près d'ici un lièvre mort ; mangez-en un et reprenez des forces. Allons, mon ennemi ! Il nous faut toujours lutter pour notre existence ; de nombreuses heures pénibles vous attendent encore. » Devenu fou, Victor Frankenstein mourra d'épuisement et de maladie, dans les mers glaciales du pôle nord, recueilli par son désormais ami et seul destinataire de son histoire, le marin Robert Walton. Le Monstre reviendra sur le corps de sa victime, comme pour signer à son tour l'arrêt de

sa vengeance. Le cadavre de Victor officiera durant ces derniers instants en confessionnal. Pourquoi continuer cette diabolique chasse à l'homme. Tout simplement, pourquoi continuer à vivre. La vie du monstre a-t-elle une raison d'être si le créateur n'est plus là pour guider son œuvre ? Certes ce fut un guide morbide et cruel, mais il donna par sa haine et sa répulsion, une raison d'exister à l'odieuse immondice à laquelle il a donné vie. La créature n'a plus de but, et fait de son propre corps sa dernière victime en mettant fin à sa propre vie.

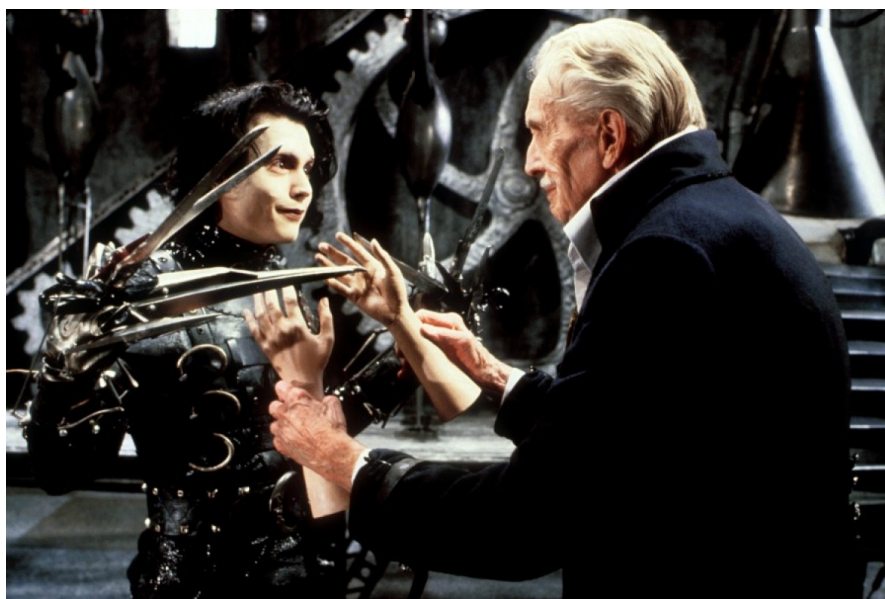
Ce qu'il est à retirer de l'œuvre de Mary Shelley est bien sur moins extrême. Non pas que je craigne qu'Ulysse, la folie l'atteignant, décime toute ma famille. Mais si son existence est mise de côté, voir oubliée, là où Victor Frankenstein perd la raison, Julien Flotté, père d'Ulysse, pourrait perdre son entité (ou identité ?) plastique.

Il est un autre symbole de la créature, plus contemporain cette fois, et surtout cinématographique, celle d'*Edward Scissorhands*, ou en français, *Edward aux mains d'argent*.

Ce film, c'est l'histoire d'Edward, un humanoïde artificiellement fabriqué par un génie inventeur. Le vieil inventeur meurt malheureusement avant de finaliser son œuvre, si bien qu'Edward ne sera pas doté de main, mais de longues lames semblables à des ciseaux, ou pire, des épées. Immortellement artificiel, il continue d'errer seul, dans le gigantesque manoir de son maître, développant un don pour la sculpture sur arbuste, ses « mains-outils » aidant énormément à la pratique de cet art. Jusqu'au jour où se présente une représentante en cosmétique de la banlieue bourgeoise voisine. Elle le trouve, seul, reclus dans cette habitation à l'abandon. Le prenant en sympathie et touché par son innocence, elle le prend sous son aile et le ramène chez elle, pour le présenter aux habitants de sa rue. Edward devient vite la curiosité des résidents, puis ses talents de tailleur de haies font de lui une véritable star. Mais voilà qu'Edward n'a jamais été confronté qu'à une seule personne, son père-inventeur, qui malgré sa solitude, fit de son mieux pour l'éduquer au bonheur, au malheur, et aux relations sociales. Edward n'en demeure pas un enfant dans un faux corps d'adulte. Tout ceci feront qu'il se perdra dans les velléités et manipulations humaines, au milieu de ces femmes intéressées et malveillantes. Contraint de retourner s'enfermer dans le manoir de son Maître, il se fera passé pour mort, et retournera à sa condition d'exil, victime de la méchanceté humaine à laquelle il n'était pas préparé (ce qui n'est

pas sans rappeler les rapports humains malheureux du monstre de Frankenstein une fois son irruption dans le monde).

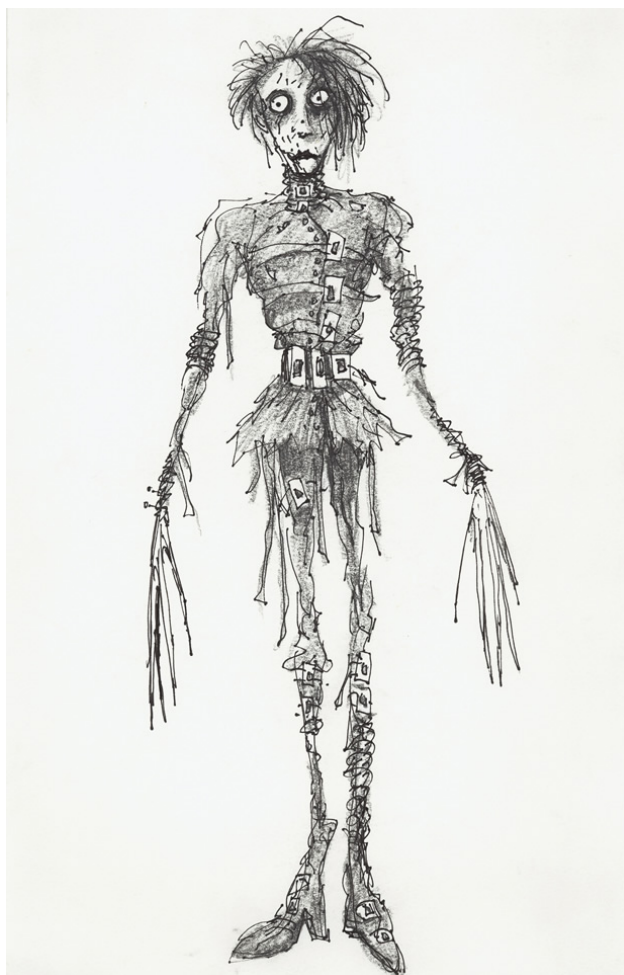
Edward est l'exemple de la créature désirée, mais contrairement à celle de Frankenstein (rappelons qu'il était tout autant désiré dans sa phase de création), son créateur ne le regrettera jamais le moins du monde. Il perfectionne sa créature. Il fait de l'éducation de son fils artificiel sa priorité, et prendra plaisir jusqu'au bout à l'améliorer, à l'équiper de façon à faire de lui un humanoïde complet. Il perfectionne sa créature comme je perfectionne la mienne, mon Ulysse, depuis deux ans. Intéressons nous maintenant à son créateur. Le vieux professeur n'apparaît que très peu à l'écran. Mais certains éléments nous en disent long sur lui. Le premier élément de réponse concernant sa personnalité est bien évident, son manoir. L'inventeur est riche, fantasque bien sur, la première impression sur cette immense bâtisse laisse penser au château de la Belle au Bois dormant. Premier indice de l'amour de l'inventeur (et de Tim Burton, le réalisateur) pour les contes de fée. Ensuite viens le générique, qui met en scène d'étrange machine. Des machines à biscuit pour être exact. Qu'il les confectionne pour lui ou pour sa créature à venir, il s'agit là d'un élément nous montrant que le vieil inventeur est un homme attentionné. Comme un grand-père aimant et affectueux envers ses petits-enfants. Attentionnée jusque dans ses méthodes d'éducation. Il s'efforce d'apprendre les émotions à Edward, la joie et la tristesse en lui lisant des contes de fée, et en lui expliquant, en fonction de la morale, quand il doit sourire, et quand il doit pleurer. Puis vient la scène de la mort de



l'inventeur.  
Scène tragique.  
Il meurt (d'une  
crise cardiaque  
sans doute) à  
l'instant où il  
propose à  
Edward ses  
nouvelles  
mains.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Capture d'écran d'*Edwards Scissorhands*. Réalisé par Tim Burton.

Edward manque de peu ce qui aurait put lui permettre d'affronter le réel avec une apparence plus « normal ». Cette scène débute à l'instant où la créature, pourchassé par les humains, retourne dans le manoir de son créateur, où il prendra la place de son père, la place du « Dieu » créateur. L'inventeur est un génie créatif. Il lui manquait une seule chose pour empêcher qu'à son tour il finisse dans l'oubli. Un héritier, pour transmettre ses songes et ses rêves. But qu'il atteindra, car en réalité, cette histoire s'avère n'être qu'un conte raconté par une grand-mère à sa petite fille, en réponse à cette question ; « d'où vient la neige ? » Tim Burton crée non seulement une machine par le biais du personnage d'Edward, mais sa véritable créature, reste le conte en lui-même. *Edwards aux mains d'argent* est devenu une entité artificiellement créée, qui perdurera dans l'histoire du cinéma. Ce film est le symbole de la créaturation de l'œuvre de Tim Burton. Créé en 1990, il reste l'une de ses œuvres les plus parfaites. Il en parle comme son œuvre la plus personnelle, où il y développe les thèmes, comme l'exclusion et la conformisme, dont il a lui-même été victime lors de son adolescence. (C'est d'ailleurs à partir d'un dessin réalisé à cette époque que le personnage d'Edward est né, véritable reflet de ses sentiments d'isolement<sup>46</sup>). A l'image du vieil inventeur, Burton aura réussi, avec ce seul film, à ne pas tomber dans l'oubli. Sa créature, l'héritier de toute sa carrière est bel et bien *Edwards aux mains d'argent*.



<sup>46</sup> Dessin original de Tim Burton. *Tim Burton. Entretiens avec Mark Salisbury*. Mark Salisbury. Préface de Johnny Depp. Editions Sonatine. Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Bernard Achour. 1999.



Edward, comme dis juste au dessus est un reflet de la personnalité adolescente de Tim Burton, tout comme Mary et Percy Shelley, se projette non pas dans Frankenstein, mais dans sa créature, en en faisant un monstre végétarien. Les monstres sont des symboles de l'être humain. Tout comme Ulysse, quoi de plus humain quand on occupe la place de fils.

Ulysse représente aujourd'hui mon objet domestique par excellence. Il est d'autant plus important que j'en suis l'unique créateur, presque géniteur. Oui géniteur est le mot métaphorique parfait étant donné la place que prend Ulysse dans ma vie de performeur. Le fils artistique comme je et certains l'appellent.

Ulysse, né il y'a maintenant plus d'un an et demi. (Le 10 Novembre 2011 pour être précis.) A mi chemin entre Frankenstein et la poupée d'Hans Bellmer, Ulysse est une performance objet à long terme. Contrairement au Docteur Frankenstein, la créature n'est pas rejetée par impression d'échec. Au contraire, Ulysse est présenté, promené, exposer au monde tant il est baladé par son papa, c'est à dire moi, le performeur, sous le bras, sur ses genoux, en poussette bientôt.

La création de ce petit homme, j'entend par là la poïétique exprimé et ressenti lors du tissage de fer, permis de tisser justement, un vrai lien dès sa « naissance », c'est à dire des *Le baptême d'Ulysse*, performance qui a eu lieu le 10 Novembre 2011.<sup>47</sup>



<sup>47</sup> Capture d'écran vidéo de la performance. *Le Baptême d'Ulysse*.

Quelqu'un prendrait t-il soin d'Ulysse si je n'étais pas là ? La créature n'existe t-elle que par la considération que lui porte son créateur ? Si le performeur disparaît, la créature disparaît aussi. La créature étant un terme inventé par moi même, dans l'idée de définir une relation entre un artiste et sa pratique, il tiens de l'évidence que le plasticien est indispensable à l'existence de la dite « créature ».

Si le créateur disparaissait, Ulysse finirait dans un placard ou sur une étagère, là ou Edward n'a pas été capable de s'intégrer au monde humain, et là ou le monstre de Frankenstein s'est jeté à la mer. Il représente une contrainte difficile à assumer quand il ne nous concerne « relationnellement » pas directement. Comme la banlieue de Burbank n'a put accepter Edward sans la présence de son inventeur, et comme Victor Frankenstein n'a put empêcher son monstre de semer le chaos, reniant son existence, et niant le lien qui les liait tous les deux. Pour éviter toute situation semblable, et surtout pour éviter à mon cher Ulysse de tomber dans l'oubli, je lui crée toute une histoire, notamment en créant, notamment, une traditionnelle vidéo le lien à son père, c'est à dire, au performeur, c'est à dire à moi. La durée de vie de la performance/créature/objet est à échelle humaine. J'espère que même après ma disparition j'aurais trouvé l'héritier suffisamment passionné par l'art, et par mon histoire avec Ulysse, pour le mener au terme de sa vie. Cette performance annuelle, destinée à retracer son existence et son évolution en tant que « fils de l'artiste », c'est par la série *Photo de famille*, que je la mets en scène. Mettre en scène la créature préalablement fabriquée, est le meilleur moyen, de le garder en vie, et en soit, de le CRÉATURÉ.

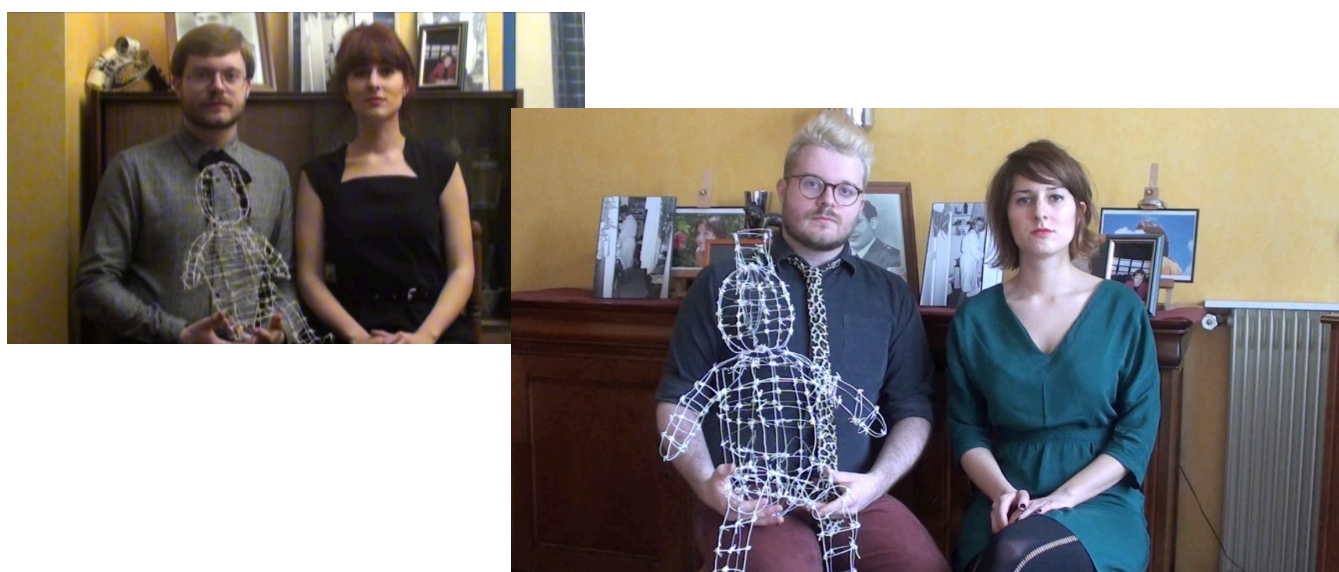
Le travail vidéographique *Photo de famille*<sup>48</sup> a pris naissance à partir de cette volonté. Dans tous travaux le costume fait corps avec le décor, assimilables mais différents, il s'agit de deux façons de mettre en scène un objet/personnage. Le cadre « vieillot », « classique », et conventionnel de *Photo de famille* doit être renforcé par des costumes. Ce travail est évidemment destiné à évoluer en même temps qu'Ulysse, en fonction des époques qu'il traversera et en fonction de l'ambiance que je désirerais lui destiner, en l'occurrence pour les actuelles versions de *Photo de famille*, « un air de bourgeois coincé ». La dimension narrative en serait alors décuplée car les performeurs ne seraient plus seulement dans une résistance physique, mais dans une tentative de résistance physique par le biais d'une incarnation, l'incarnation de la

---

<sup>48</sup> *Photo de famille*. Ulysse. Vidéo. 23 minutes. 2012. Cf images pages suivantes.

droiture et de l'air coincé des vieilles familles abrasives. Les performeurs testeraient alors non leurs propres corps, mais ceux de ces catégories de personne, à savoir leur résistance à tenir le dos droit, le menton relevé et le regard condescendant mais bienveillant.

*Photo de famille*<sup>49</sup> est-elle seulement une performance « satellite » du personnage d'Ulysse et de son histoire ? Oui, cela ne l'empêche pas de questionner une véritable notion performative ? Car elle est en réalité une véritable performance corporelle. A l'image des très longs temps de pause du début de la photographie, notamment du daguerréotype<sup>50</sup>, cette performance demande un effort d'immobilité et deviens par la même un travail physique. Le but étant de leurrer le spectateur en faisant passer le travail vidéographique pour une simple photographie numérique vidéo projetée. La chorégraphie suivie par les deux protagonistes est simple. Fixer l'objectif, apparaître convenablement, afficher un sourire de convenance, et le plus important, tenir la position sur la longueur. On peut percevoir un ennui du spectateur provoqué volontairement il ne se passe rien dans le présent travail. Il s'agit d'un complet non-sens car la présentation d'une telle vidéo performance est faite pour motiver le public à aller contre un possible ennui, pour se donner le temps d'assimiler ce sur quoi un artiste veut nous interpeller. Il y'a là comme un défi à relever, cette vidéo étant réalisé pour être diffusé en boucle, le « défi » est proposé comme option aux spectateurs.



<sup>49</sup> *Photo de famille*. Image du haut. *Photo de famille 2.2*. Photo du bas.

<sup>50</sup> Procédé photographique mis au point par Louis Daguerre sur les travaux de Nicéphore Niepce, présenté pour la première fois à l'Académie française des sciences le 9 janvier 1839.

En réalité j'attends des spectateurs qu'ils aperçoivent ceci. Les évolutions sont infimes mais les deux performeurs voient leurs dos se vouter. Les épaules s'affaissent, les expressions, le sourire notamment, disparaissent pour laisser place à un air fatigué et des paupières mi closes. Cette session ne dure que vingt-trois minutes mais est amené à être retravaillé pour en étendre la durée et les limites encore et toujours, à la fois des performeurs, comme un travail corporel introspectif, et également des spectateurs, qui seront appelé à assister à cette vidéo jusqu'à son terme. John Cage parle de l'ennui en ces termes : « si quelque chose vous ennui au bout de deux minutes, essayez quatre minutes. Si cela vous ennui encore, essayez huit, puis seize, puis trente-deux. Vous découvrirez alors que vous vous ne vous êtes pas ennuyé une seconde. »<sup>51</sup> C'est dans la lignée de cette directive qu'un performeur doit travailler sur l'ennui, du moins un ennui apparent cachant un intérêt esthétique étendu sur toute la durée de son œuvre.

Qu'advient-il du spectateur quand lui à son tour devant l'immobilité du travail artistique, fait front à son propre ennui ? Comprenons donc, qu'est-ce qui peut pousser un artiste à neutraliser les actions de son œuvre ? Et bien il s'agit de la volonté de base d'une œuvre plastique, à savoir sensibiliser le spectateur à un ce qui pour lui est digne d'un intérêt plastique, esthétique, et poétique. Sans aucun danger pour le spectateur qui lui n'a pour rôle que d'être atteint par l'œuvre. Matisse parle ainsi de l'immobilité: « Le statique ne fait pas obstacle au sentiment du mouvement. C'est un mouvement placé à un degré d'élévation qui n'entraîne pas les muscles des spectateurs, mais simplement leur esprit. »<sup>52</sup> Si l'on repart sur l'idée que l'ennui peut être provoqué par une absence totale de geste, et sur l'idée que l'immobilité totale et la quasi absence d'action est un révélateur de substance esthétique, alors provoquer un ennui du spectateur est peut-être le meilleur moyen de leurs faire percevoir ces merveilleux instants d'existence artistique, noyé au milieu d'un ensemble à l'apparence bien creux et vide.

---

<sup>51</sup> Traduction de la citation originale de John Cage: "If something is boring after two minutes, try it for four. Is still boring then eight, then sixteen, then thirty-two. Eventually one discovers that it is not boring at all."

<sup>52</sup> Source hypothétique. *Catalogue d'exposition Matisse la couleur découpée, une donation révélatrice*. 3 Mars au 9 Juin. Musée Matisse.

### PARTIE III – Attendre au sein de l’art, et accueillir le spectateur en un espace hybride.

Ennui : lassitude due à un manque d’intérêt ou à une activité monotone. Issu du bas latin *inodiare* qui signifie être odieux. Lui-même issu du latin et signifiant haine. Un bien mauvais mot pour ce que j’estime être une notion bienheureuse en art.

Ma définition de l’ennui en art ? Je le considère plutôt comme une extension de la concentration due à une activité d’apparence sans intérêt. Moyen de se focaliser sur des détails qui en temps normal nous auraient passé sous le nez sans qu’on ne les remarque. Permet la chasse au trésor de petit événement artistique tels à des trésors chétifs esthétiques.

Pourquoi vouloir parler d’ennui en art ? Il faut d’abord répondre à la question suivante. Que peut bien vouloir dire « ennui » dans un travail artistique ? Je perçois l’ennui comme une façon aisée de provoquer une émotion chez le spectateur. Une émotion certes négative, mais couplez cette ennui avec des images agréables à proposer et vous aurez alors, sans forcément intéresser votre spectateur, capter son attention. L’idée est alors de camoufler à l’intérieur de ce que vous avez créé « d’ennuyeux » des petits éclats d’action qui éveilleront alors l’intérêt du spectateur à votre travail. Cependant il faut être assez subtile pour que le spectateur reste jusqu’à l’apparition du dit éclat. L’attente agréable est alors le meilleur moyen de leur faire rester devant un travail las. « L’attente » (dont les synonymes proposés par le Robert sont « besoin » et « espoir ». Comprendons par là que l’attente n’est plus une chose négative mais un moyen d’atteindre un but) du latin *attendere* signifie « prêter attention ». Il est donc un antonyme complet du mot « ennui ». Pourtant l’ennui, une fois la curiosité attisée mène à l’attente, mène si cela passe par une certaine lassitude. Volontairement provoqué par une œuvre plastique.

La lassitude provoquée par une immobilité, un manque d'intérêt ou une activité monotone cache finalement un intérêt plus discret, mais non moins intense, voilà l'ennui. Et comme John Cage le dit lui-même : « Quand un bruit vous ennui, écoutez le. »<sup>53</sup> Un corps inactif n'est pas un corps passif. Cela concerne à la fois l'artiste comme les spectateurs. Cette apparente non action fait finalement naître une action périphérique à la dite non action. Cela seulement si « l'ennuyé » décide de faire front à son ennui. D'abord les spectateurs. Finalement, quand il fait face à un artiste qui ne bouge pas, qui n'agit pas et reste complètement impassible, n'y'a-t-il pas une possibilité qu'il devienne le sujet actif de la situation ? Le corps combat l'ennui comme par réflexe, il se meut, s'intéresse à son propre corps, ou s'il n'est pas seul, entame un dialogue avec les spectateurs « ennuyés ». Ils nourrissent alors à eux seuls la performance, de geste, de son, de relation. L'ennui profondément ressenti pousse à s'intéresser à ce qui nous entoure mais amène également à chercher l'œuvre chez l'artiste. L'ennui combattu pousse à croire qu'il ne s'agit que de la route tracée par l'artiste pour comprendre son œuvre. Cette route est dénuée de toute fioriture et ne mène qu'à établir un lien entre les présences des spectateurs et des performeurs. C'est exactement le sujet de *The Artist is present*<sup>54</sup>, œuvre dans laquelle Marina Abramovic ne fait rien, et épure son geste jusqu'à une simple présence. Les spectateurs défilent les un après les autres. Marina Abramovic est assise à une table où une chaise vide attend le spectateur. Il y prend place s'il le désire. Et c'est ainsi que tout commence. Il ne se passe rien en apparence.

En apparence seulement car à en voir la réaction des spectateurs<sup>55</sup>, la simple présence de l'artiste suffit. Concrètement il ne se passe rien. Mais cette absence d'action appelle une introspection si intense que les corps lâchent. L'ennui fait naître un partage, établi un lien entre tous. L'ennui est l'action. En somme, l'absence d'action est si intense qu'elle annule elle-même l'ennui qu'elle semble causée, et devient alors le but principal de l'œuvre d'Abramovic, en tant que ressource esthétique.

---

<sup>53</sup> Extrait de la revue *Le Monde de l'éducation*, Juillet- Aout 2001.

<sup>54</sup> *The Artist is present*. Performance. Marina Abramovic. MoMa. New York. Mai 2010. Cf image page suivante. En bas.

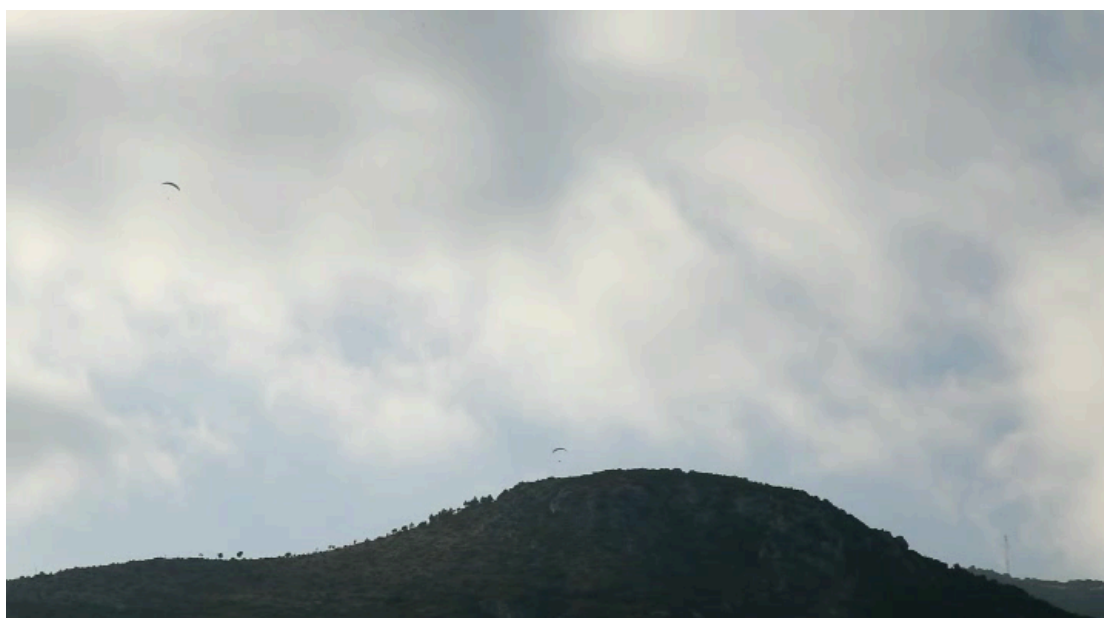
<sup>55</sup> Cf. image page suivante. En haut.





### **Partie A – Proposer une ennui agréable au spectateur**

N'est-ce pas vain de vouloir faire patienter le spectateur en lui proposant une œuvre ou, supposément, il n'y a rien à voir. ? Suis-je seul à prendre à parti cette notion de petite action noyée au milieu d'un grand rien ? Sans doute, mais il suffit de peu de chose pour qu'une notion aussi compliquée à partager atteigne son but. Et, durant les recherches pour savoir comment rendre plastiquement compte de mon attrait pour les non actions, Jennifer Douzenel m'est apparu comme l'exemple à suivre. Car, de mon point de vue en tout cas, est le parfait reflet du monde qui propose de petits éclats esthétique perdu au milieu d'un champ d'action nul.



Nous sommes peut-être obstinés, mais tous les moyens sont bons en ce qui concerne l'art. Jennifer Douzenel conçoit ses vidéos comme des œuvres strictement picturales. Elle caractérise son travail comme étant dans la continuité de l'histoire de l'art traditionnellement picturale, là où le temps est un réel élément plastique. Elle fige, enregistre des « moments du réel » comme elle les appelle, qu'elle réduit en un seul plan fixe. Ces plans, qu'elle expose en boucle, comme pour rendre infini une part de « moment du réel » prise de la vie quotidienne, quittent leur environnement d'origine pour devenir une composition plastique. « Chasseuse de miracle » comme elle se catégorise. Elle traque les rares instants éphémères où la réalité est transfigurée



par de précieux moments de grâce, l'envol d'un cerf-volant<sup>56</sup> cicatrisant un ciel immobile, où l'apparition soudaine de silhouette humaine à la fenêtre d'un bureau. Par ses vidéos silencieuses, elle appelle à la contemplation de l'inutile, au « presque rien » qui font de la vie réelle une scène de ballet momentanée. « Une attente de la vie qui aspire à élucider le complexe du monde ».

De quelle complexité Jennifer Douzenel parle t-elle donc ? De cette possibilité de percevoir ce petit rien au milieu d'un grand vide. Ce petit rien qui rend plastique une prétendue absence d'action. Cette minuscule et précieuse chose qui transforme un immense vide en une vague de poésie narrative, en ces histoires que l'on raconte presque comme un contes. Cette complexité qui amène l'envie d'attendre la fin, d'attendre l'action. Cette réaction humaine mais presque paradoxale d'oublier l'ennui provoqué par l'absence d'action pour attendre d'apercevoir ENFIN quelque chose. Les vidéos de Douzenel intriguent autant qu'elles ennuient. L'artiste filme des heures de plan fixe, qu'elle réduit en quelque minute, dont elle extrait l'essence narrative, comme un concentré de pure énergie plastique. Elle les expose cependant en boucle. Ses débuts et ses fins se fondent l'un dans l'autre, aucun trucage dans le montage, la boucle sans fin se répète facilement à l'image grâce au vide quasi permanent de ses scènes. Pour faire simple, Jennifer Douzenel élève des micro-récits de la vie réelle au rang d'événement poétiques. « Le complexe du monde » pour l'artiste serait alors de réussir à extraire ces instants poétiques de leur long milieu de vide d'origine.

Bien évidemment cette tentative de réponse n'engage que ma personne tout comme ce qui suit n'engage que mon point de vue plastique. Ces œuvres images ne sont ni des œuvres cinématographiques, ni des œuvres picturales bien sûr, malgré leur immobilité, et ni même à proprement parlé de l'art vidéo. Certes, ses œuvres sont alternativement tournées sur pellicule ou sur support numérique, elles n'en restent pas moins éloignées de cet esprit cinématographique ou vidéographique. Il s'agit d'une autre complexité du travail de Jennifer Douzenel, que l'on retrouve dans la conception même de ses vidéos.

---

<sup>56</sup> *Cabanon*. Jennifer Douzenel. Vidéo. 4.55 minutes. 2011.

La caméra, c'est l'œil de Douzenel. Celui qui veut rendre visible quelque chose du monde, ce détail, ce motif, qui aurait put être un possible sujet pictural. Le drapée de *Montagne*<sup>57</sup>, celui qui glisse, gonfle dans l'air, se propage comme la légère vague d'une mer calme, a déjà été classiquement représenté.



Qu'est-ce que le plan fixe chez elle ?

Comment définir une série de travail vidéographique quand celui-ci n'est finalement qu'une série d'image, quasi fixe ? Quelle impression cela donne aux spectateurs ? Et finalement, que fait-il face à un plan fixe ? Il reste devant comme en attente. Oui, en attente.

Simplement, le plan fixe est considéré par l'artiste de la même manière que JE considère le plan immobile. Le plan immobile est une fenêtre. Une vue sur la vie, sur le monde, sur le paysage. Je répète que la caméra c'est l'œil de Douzenel. Au moins, son œil si ce n'est presque toute sa personne. La caméra respire avec elle. Elle est proche de ses sujets, sans zoom, sans gros plans, sans perspective artificiellement créée. On sait, on sent que le premier aspect de son travail est de trouver un point de station, un point d'ancrage, le meilleur possible. Et d'attendre, un quelconque motif. Comme un plasticien curieux. Mais également avec un rapport très pictural à la création de son tableau, comme le peintre posant sa toile à tel ou tel endroit. Il est

---

<sup>57</sup> *Montagne*. Vidéo. Jennifer Douzenel. 8 .47 minutes. 2010.

donc normal que mes attraites pour les arts à échelle humaine m'attirent vers une pratique comme celle de Jennifer Douzenel. Sa pratique existe comme pour proposer un instant lyrique, poétique, ou non, au spectateur, avec une vue réelle, sans artifice, comme si la scène se déroulait sous nos yeux. Son travail est commandé par l'événement, pas par le filmage. De ce point de vu, son œuvre la plus extraordinaire est *Vol*<sup>58</sup>. Au premier abord, cette scène ne semble n'avoir aucun intérêt plastique, jusqu'à apercevoir dans l'angle de l'écran, un oiseau mort. Les ombres passent sur la scène, zèbre la sépulture du pauvre volatile. S'ensuit une scène aussi brève que terrifiante, d'une trentaine de seconde. Un ami oiseau arrive sur la scène, d'abord pour le ramener à la vie ? Non. Pour entamer une entreprise de dégustation. Le plus étonnant, n'est pas ce curieux rapport ornithophage, mais la modification picturale de cette vidéo. La scène se termine par une composition absolument différente. Le petit cadavre est ramené exactement au centre du cadre, déplacé par son bourreau, ou il restera finalement jusqu'à la fin, affublé de dernier coup de bec.



<sup>58</sup> *Vol*. Vidéo. Jennifer Douzenel. 2.57 minutes. 2010.

Cette vidéo est le parfait exemple d'un cadre choisi seulement par l'instinct, qui s'avère être d'une richesse plastique, ou narrative, peu importe comme on l'appelle. En dépit des apparences, nous sommes vraiment loin de la stratégie de la caméra surveillance bien qu'à première vue, Jennifer Douzenel en est proche. Voilà comme je la perçois. Il s'agit d'une pratique en plus qui explique et démontre clairement que l'on peut être aspiré dans un tourment de poésie artistique à tout moment de la vie « normale ». Le travail de Douzenel est une ode à l'attente, à la patience, à l'ennui plastique comme j'aime l'appeler. Une fenêtre. Et j'insiste sur ce mot. D'abord pour sa forte connotation domestique, puis parce que tous ces plans fixes utilisés se transforment de mon point de vue en ces dites fenêtres. Des petites lucarnes sur le quotidien d'autres personnes destinées à apporter curiosité et connaissance.

C'est au cinéma que le plan fixe est utilisé dans cet optique. Particulièrement dans le film dont je vais parler par la suite, et dont les actions se situent quatre-vingt pourcent du temps au sein d'une maison, ou sinon, sur ses extérieurs, mais jamais loin.

*Les fraises de bois*<sup>59</sup>. Dominique Choisy. Ou comment transformer un manque de budget en vrai parti pris artistique. L'histoire n'est pas révolutionnaire. Mais surtout ne pas se fier à l'aspect fait divers de son scénario. L'ambiance étant bien plus burlesque, authentique et naïve qu'il n'y paraît. Gabriel est un homosexuel de 30 ans, caissier en supermarché, qui se prostitue pour payer l'orphelinat de sa petite sœur. En parallèle Violette a 16 ans, fille de riches propriétaires agricoles, adolescente quelque peu décalée. La grand-mère de Violette est clairement folle, s'échappe de sa résidence, et croise Gabriel, qu'elle



<sup>59</sup> *Fraises des bois*. Réalisé par Dominique Choisy. Avec Juliette Damien, Julien Lambert. Epicentre Films Editions. Capture d'écran ci contre. Violette menaçant son père.

prend pour son petit-fils. S'ensuit une rencontre fortuite entre les deux personnages. Derrière leur vie sans originalité, ils cachent et enfouissent des secrets atroces, auxquels chacun trouvent des solutions bien radicales. Violette, pense que son père n'est qu'un « vieux chasseurs beauf et bouseux » et que sa mère n'est qu'une « mégère ringarde et avare ». Un jour, Violette est prise d'un léger coup de folie, ou d'une illumination, au choix, elle prend le fusil de son père, et menace ces deux parents. « Tu ne vas pas recommencer » s'exclame son père, ce qui indique que Violette n'est pas à son coup d'essai. Cette fois elle tue son père et enferme sa mère dans le porche où siège les véhicules agricoles. Sa vie devient plus agréable tandis que ses parents sont « partis en vacance ». Gabriel devient ami avec Violette. Il perd son travail, cambriole ses anciens clients, rencontre et tombe amoureux d'un policier. Il est mis par Violette directement dans la confidence du départ en vacance de ses parents. Et grâce à son compagnon policier, enlève sa petite sœur de son orphelinat, celui la même qu'il ne peut plus payer. Ils partent tous ensemble se balader sur les bords de mer. Raconté comme ça, nous sommes loin de Jennifer Douzenel. Mais en pratique, si Douzenel avait été réalisatrice, elle aurait sans doute compté Dominique Choisy dans ses références. En effet, le film est entièrement construit de plan fixe. Les personnages sortent et entrent régulièrement du champ, à l'image des cerfs volants de Douzenel. L'action vient, pars, revient, repars. Je me rappelle m'être considéré comme un voyeur lors devant la projection de ce film. Certe les sujets exposé y étaient pour quelque chose, mais surtout, les lieux de prises de vues en étaient surtout responsable. Le vieux papier peint de la maison de Violette transformait la résidence familiale en un antre glauque et sordide. Je n'avais presque pas le droit d'assister à toutes ses scènes. Pourtant j'étais bien là. Lorsque que Gabriel est avec son client, que je n'aperçois qu'une table vue de haut, puis sa tête apparaît par la gauche. Je suis là. Lorsque Violette abat sa mère en fuite. Je suis là. Nous ne sommes toujours pas dans l'idée de la caméra de surveillance, mais plutôt dans l'art d'être là quand il le faut, ou pas. Dans l'art de l'attente, cette attente qui, en nous proposant ces pointes de miracles, ces minuscule moment de merveille narrative et plastique, nous remercie de notre patience.

C'est cette optique du « attendez vous ne le regretterez pas » qui me plaît. Je m'efforce de créer ces vidéos de curiosité, ces « fenêtres » d'action, cachées comme un petit trésor dans un long moment d'inaction apparente. Faire attendre le

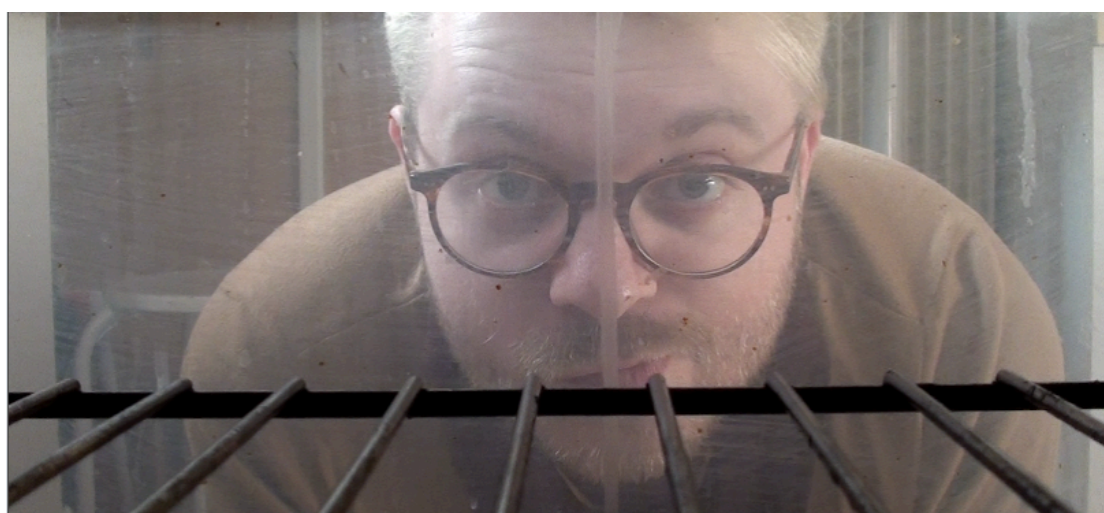


spectateur. Oui, mais pas n'importe où. Mon attirance pour la vie domestique me sert au premier plan pour *Magret de Canard au four*, et pour bien d'autres travaux, comme *La Chambre d'Ulysse* ou *la Valse*. L'idée d'attendre dans un cadre chaleureux et accueillant est agréable pour moi. A mon tour d'essayer de proposer un milieu domestique agréable au spectateur. L'idée de recréer une ambiance à la fois esthétique et plastique démontre pour moi que le lieu domestique, c'est à dire le lieu de vie est digne d'intérêt artistique.

Pour ce travail, le second comme véritable espace d'accueil domestique, après la chambre d'Ulysse, l'idée est de confiner le spectateur dans un lieu, petit de préférence. Ici le travail plastique consiste en l'habillage d'un lieu épuré, en la transformation d'une pièce de galerie blanche en pièce domestique, je dirai même en OBJET domestique. L'œuvre qu'est *Magret de canard au four* mêle installation et vidéo, tout en étant à la fois performative. Son but est de transformer une pièce blanche carrée en un four de cuisine. Inviter les spectateurs, et leur souhaiter la bienvenue dans mon four artistique. Ils entrent et ont vue sur une fenêtre vidéo montrant le devant d'un four, vu de l'intérieur. Le deuxième impact de cette installation est l'impact sonore. Cadrant la projection de la vidéo, une armée de minuteurs emplis la pièce d'une course de cliquetis. L'idée étant de donner l'illusion de crépitements. Cette installation est à ressentir sur la longueur, elle dure en effet une vingtaine de minutes, en boucle. Ces 20 minutes sont ponctués de sonnerie « accidentelle » des minuteurs, sonnant une fois par ci, une autre fois par là. La température est également une des spécificités de cette installation. Elle est installée pour être progressive, pour augmenter au fur et à mesure de la « cuisson des spectateurs ». La chaleur entre ensuite en résonnance avec le dernier aspect plastique de l'installation, la lumière. Elle aussi progressive, elle est faite pour qu'au fur et à mesure que la chaleur augmente, la pièce devienne de plus en plus orangée, comme les émanations de lumières d'un plat de graisse qui mijote. *Magrets de canard au four* est construite comme une invitation à déjeuner, comme un « bienvenue et bon appétit artistique. Le spectateur n'est pas obligé de rester durant toute la « cuisson », il est largement autorisé à aller et venir, comme le cuisiner (performeur ?) viendrait vérifier la cuisson au moyen d'aller et retour cuisine / salle à manger. Même si j'espère qu'il aura la curiosité de patienter, d'être curieux, et de traverser le possible ennui qu'il va ressentir, pour saisir ces petits miracles. Ces petits miracles sonores en ce qui

concerne cette pièce, comme ces petits contacts visuels avec le regard du performeur géant de la vidéo : Ces petits détails qui font, comme chez Jennifer Douzenel, qu'une absence d'action est rééquilibré par ces petits trésor plastiques. Ces petits détails sont comme ces instants d'éclat magique ou poétique qui font qu'une action dite domestique rende l'art intrinsèque à la vie.

Le cadre domestique ainsi crée, je pense à *Magret de Canard au four*<sup>60</sup>, comme je pense aussi à *la chambre d'Ulysse*, est équivalent à un véritable d'évolution pour moi. Et par évolution, j'entends performance. Le four devient la scène d'une performance mettant en scène mes minuteurs, la chambre, celle où je mets en scène mon fils Ulysse. Ce qui relie alors toutes mes installations à l'aspect performatif général que je destine à ma pratique.



<sup>60</sup> *Magrets de canard au four*. Installation vidéo. Minuteurs. 2013.  
 Capture vidéo. Cf image du bas.  
 Détails minuteur. Cf image de droite.

La question d'une discipline artistique se déroulant devant spectateurs appelle inévitablement la comparaison avec le théâtre. Pour Michael Fried, en art et quelle que soit la discipline, il y'a *théâtralité*, et *antithéâtralité*.<sup>61</sup> Qu'est' ce que la *théâtralité* ? C'est la présence de d'actions, de réactions, de comportements ou de gestuelles impliquant, de façon volontaire ou non, ou de façon assumée ou non, la présence ou la participation du spectateur. Et parallèlement, l'*antithéâtralité*, signifie l'effort de l'artiste de représenter des gestes et des œuvres qui n'ont pas à tenir compte de la présence du spectateur. L'auteur applique à l'origine ces deux « notions » à la peinture française mais elles sont tout à fait applicables à la performance (dans le cadre de la question du théâtre dans cette dernière.) Le problème est le suivant : une performance doit-elle faire abstraction de toute présence et même existence d'un potentiel public ? Est-ce que cela n'enlèverait pas tout son sens à la dite performance ?

Si l'on prend une œuvre comme *The House with the Ocean view* de Marina Abramovic, des lors que l'on lui retire ses visiteurs, cette performance n'a plus lieu d'être. Cependant, s'il existe une tension si proche entre les performeurs et les spectateurs, c'est peut-être parce qu'ils ne sont finalement pas dissociable. La performance n'est pas une discipline égoïste et même si elle se sert du corps de l'artiste comme matériau, et les spectateurs à qui elle s'adresse gravitent en orbite autour d'elle. Ils ne sont pas seulement les destinataires mais un des matériaux même de la performance. Une œuvre performative existe dans un échange entre tous les êtres présent lors de son déroulement. Si l'artiste ne saisis pas l'attention de son public, alors la performance n'existe pas. Seule et sans échange, elle devient stérile de toutes préoccupations esthétiques. Marina Abramovic elle-même parle de la performance comme un échange avec les spectateurs, considérant ces derniers comme inhérent à son travail : « Le public est comme un chien. Il peut ressentir immédiatement si vous êtes effrayés, si ne vous ne vous sentez pas en sécurité, si vous n'êtes pas dans un bon état d'esprit et quittent la performance... »<sup>62</sup> Puis cette phrase ci « Quand je performe une pièce, tout ce qui se passe au même instant fait partis de la

---

<sup>61</sup> Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris : Gallimard, coll. « Essais », 1990. L'édition originale.

<sup>62</sup> Traduction de la citation originale de Marina Abramovic : « The audience is like a dog. They can feel immediately that you are afraid, that you are insecure, that you're not in the right state of mind and they just leave... »



performance. »<sup>63</sup> Son rapport avec les spectateurs ne fait pas de son œuvre une œuvre théâtrale. Oui elle divise l'espace de sorte que sa performance soit aperçue façon claire, mais elle n'utilise pas des codes spécifiques aux théâtres. Elle détourne les repères du monde théâtral et les rends ainsi spécifiques à la performance. Elle ne dispose pas de texte, mais laisse son corps parler pour elle. Elle ne porte un costume que pour solenniser son entrée, sa présence, et son aura. En effet, Marina Abramovic n'a guère besoin d'un costume pour incarner un quelconque rôle ou pour se donner consistance.

Le costume est la deuxième peau de l'artiste, tout du moins au théâtre. Mais en performance, il s'agit véritablement d'un repère identifiable est inhérente à l'instance narrative de l'action mais sert également de base à la situation établie. (Là ou dans *le baptême d'Ulysse*, le bandage est son costume, ce qui sert à lui donner corps ce qui sert donc à la performance) L'idée de porter une tenue particulière sert à harponné la mémoire du spectateur et ainsi faciliter la compréhension du travail plastique. Dans *JOEL*<sup>64</sup>, le port du pyjama ancre la miction dans une situation de réveil matinal. Elle appuie le son déjà présent dans la performance comme point mémoriel en lui donnant un aspect empathique à l'action.

Mark Dion, plasticien américain parle du costume ou de l'uniforme comme d'une autorité que l'on respecte<sup>65</sup>. Dans la performance *Round up*, il pars à la recherche de tous les insectes et micro animaux qu'ils trouvera dans la galerie puis les photographiera et analysera au microscope, l'installation rendra compte de cette « expérience » en présentant la série de photographie ainsi qu'un costume d'explorateur exotique : « Le costume n'est efficace qu'avec un arrière-plan, et le musée ou la galerie d'art n'en sont pas vraiment un. Travailler dans un musée plutôt que dans un lieu public ou non institutionnel est donc essentiellement plus théâtral ; c'est un peu comme l'autorité que confère le costume. Il est bien entendu possible, grâce à l'installation, de transformer l'espace de la galerie en un lieu tout autre, mais je préfère ne pas trop jouer les illusionnistes. Je ne joue jamais, je suis Mark Dion, l'artiste, qui emprunte les méthodes, les tactiques et les attributs d'une autre

---

<sup>63</sup> Traduction de la citation originale de Marina Abramovic : « When I am performing a piece, anything that happens in that moment is part of the piece. »

<sup>64</sup> Performance. Voir plus haut

<sup>65</sup> *Round up: An entomological endeavor for Smart Museum of Art*. Performance- installation. 2000. (image page suivante. )

discipline. J'espère que le spectateur voit à la fois l'artiste et l'ombre d'une autre figure. »<sup>66</sup>

Toute personne lambda porte crédit à l'uniforme. Dion illustre cette idée par le port de la tenue scientifique lors de ses performances et présentations. (De la simple blouse blanche du scientifique à la tenue complète de l'explorateur) Il se sert de ses tenues dans un but de rendre véridique et crédible aux yeux du spectateur ses performances complètement fictive et dénué de méthode et résultat scientifique. La présence d'un costume peut visiblement apporté un recul, une ironie narrative dans un travail plastique jusqu'à modifié finalement l'essence et le processus d'origine mis en œuvre par le performeur. Il n'est cependant pas nécessaire lors d'une performance. Surtout pour un artiste dont le désir est de volontairement se détacher d'une quelconque ambiance théâtrale.




---

<sup>66</sup> *Camouflages-Entretien avec Mark Dion*. Natasha Pugnet. In *The Natural History of the Museum*. Carré d'art – Musée d'art contemporain de Nîmes. 7 Février au 22 Avril 2007.

David Levine, metteur en scène, scénographe, et performeur contemporain répondra à la théorie de Fried appliqué à la performance, par la création d'une de ses pièces, *Night Motherfucker*<sup>67</sup> avec la volonté de démontrer qu'une œuvre performative dépend de la présence de spectateurs sans pour autant partager les codes de présentation et de réalisation du théâtre. *Night Motherfucker* consiste à choisir un couple de performeurs, et à lui faire passer une nuit entière dans un large placard construit selon la forme d'un L, dans l'idée de donner un espace de pratique et d'évolution aux



performeurs. Ils y seront assis, converseront comme dans un salon, et auront à leur disposition de quoi se nourrir, comme dans un salon. L'espace clos et étroit est là également pour accentuer les voix et les échos. En effet, toute la nuit durant, les deux performeurs entretiendront un dialogue, entre la récitation d'un texte appris par cœur, et l'improvisation d'une conversation normale. Le placard, qui sert là de terrain de jeu aux deux protagonistes, est lui-même positionné dans une pièce, qui semble n'être rien d'autre que le débarras d'un immeuble de bureau. Établissons la liste d'éléments qui n'ont rien à voir avec le théâtre. Il n'y a ni espace scénique clairement dessiné, ni place pour le spectateur. Qui plus est, il y'a certes un son, un dialogue à écouter, mais les parois du meuble rendent difficilement audible ce qui apparaît comme être une conversation normale au sein d'une situation plastique et performative. L'écho créé par l'étroitesse du placard reste le seul élément permettant aux voix d'atteindre les spectateurs. David Levine assume et revendique ses différences avec le théâtre mais refuse de considérer, sous prétexte qu'il ne s'agit pas là d'une discipline théâtrale, que

<sup>67</sup> Cf image de droite.

son œuvre *Night Motherfucker* est indépendante de la présence de tout spectateur. Au contraire, même s'il ne laisse aucune place « physique » au spectateur, il n'en crée pas moins de chétives ouvertures dans la construction de son placard, comme des lucarnes ou des fenêtres sur donnant sur un univers performatif, laissant alors la possibilité au visiteur de saisir son travail.



Une question se pose devant moi. L'art contemporain est-il en train de devenir le terrain d'une fusion des espaces d'évolutions ? Interrogeons-nous alors sur la possibilité d'investir le lieu d'art, non comme espace d'évolution domestique (comme a put le faire Anastasia Bolchakova avec sa galerie-boulangerie) mais bel et bien comme d'un espace de vie quotidienne. Peut-on vivre en institution d'art ? David Levine encore, prouvera qu'il est possible de s'installer, en tant qu'être humain ni performeur, ni comédien, ni artiste, au sein d'un cadre artistique, et de simplement vivre sa. C'est lors d'un Festival que Levine créera *Habit*<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> *Habit*. Performance. David Levine. Festival Crossing the line. September 2012. Cf image ci dessus.

Il construira de toute pièce un appartement <sup>69</sup>, à l'intérieur duquel il enverra deux groupes de 3 performeurs, qu'il paiera, non pour performer, mais simplement pour vivre. Oui, il les payera pour vivre, de 13h à 21h. Sans pudeur ni gêne, il n'obstrue absolument pas la curiosité des spectateurs en plaçant des fenêtres à chaque pièce, et selon plusieurs angles, qu'importe l'intimité des « vivants ». Il compose ce travail, dans le but d'explorer, comme il dis, les crises dont souffrent le théâtre contemporain



actuel. Il cherche tester les habilités du théâtre à se mêler à la vie, en radicalisant les dits codes théâtraux pour en faire des codes performatifs plastiques. Son désir est de créer une collision entre le théâtre et les arts visuels, mettant au défi les spectateurs de percevoir ces deux notions dans son processus créatif. A la différence du théâtre, les spectateurs ne paient pas, n'ont pas de siège, et il y'a libre entrée pour n'importe qui désireux d'assister à ce que Levine appelle « du théâtre traditionnelle « recontextualisé » en performance ou la vie est endurance ». Levine parle de la vie comme du medium ultime, dont les fondations sont l'intérêt d'explorer des disciplines multiples.<sup>70</sup> L'artiste ne présente plus des lors une pièce de théâtre ou une performance, mais bel et bien une scène de vie à visé artistique. Il semble l'avoir extraite de son quotidien, avec le décor qui lui sert de scène, pour la présenter ainsi aux spectateurs. Les spectateurs eux-mêmes sont invité à agir comme leur dicte leur comportement « normal ». Ils sont invités à se promener autour de l'appartement, à s'arrêter devant les fenêtres, à laisser libre cours à leur voyeurisme, exacerbé par l'action qui s'agite derrière les murs. David Levine analyse les échanges et les réactions qu'il perçoit chez les spectateurs. Il parle d'une « profonde fascination »

<sup>69</sup> Cf Image ci dessus.

<sup>70</sup> Traduction de la phrase en anglais ; « I think life have basic sets of interests that get explored in multiple disciplines »



pour la curiosité et l'intérêt que montrent les spectateurs pour ce qui s'avère n'être qu'une scène de vie comme ils en vivent et en voient toutes les secondes. Nous y voilà. Une « profonde fascination » peut naître chez les spectateurs devant ce qui s'avère n'être qu'une scène empruntée à la vie quotidienne. Inviter le spectateur et lui proposer quelque chose qu'il est apte à voir dans sa vie de tous les jours, c'est osé. Le rendre intéressant, c'est un exploit plastique. J'aime le concept de souhaiter la bienvenue au spectateur. Il s'agit pour moi, d'un véritable geste plastique, d'une véritable considération du spectateur, comme d'un pilier sans lequel la création plastique n'est pas possible.

Ce n'est pas la première fois que le spectateur est au centre de mes considérations plastique. Une fois je l'invite dans mon four, une autre à visiter la chambre de ma créature. Ces deux espaces sont comme des lieux de créativités plastiques, contrôlées par moi-même ou non. (Je pense à la cacophonie musicale des minuteurs, ou moi-même créant les mobiliers de fer pour Ulysse.) Alors inviter le spectateur, certes oui, mais pas à visiter un appartement comme l'a brillamment fait David Lénine, mais l'inviter à visiter la reconstruction d'un atelier d'artiste pluri disciplinaire, au sein d'un véritable lieu d'institution. Tel était le but de l'exposition *Décadrés*, organisé par le collectif La Barque dont je fais parti. Inviter le spectateur à déambuler entre les œuvres de plasticien travaillant ensemble, en un même lieu.

L'idée d'origine de ce collectif était de faire coïncider les réflexions esthétiques et plastiques de six plasticiens, utilisant tous un médium différent, et de fait, n'étant pas destiné à travailler ensemble. C'est ainsi que deux performeurs, une vidéaste, deux installatrices et une dessinatrice ont réfléchi sur le moyen d'associer leurs pratiques. Et c'est précisément dans une euphorie créative, en installant tout nos travaux ensemble, au sein d'un même espace, qu'est née l'idée de DÉCADRER. Travaillant tous les six autour du cadre, de son émancipation et de sa modification, notre volonté devient de proposer aux spectateurs six réponses à la question du cadre en art contemporain, qu'il soit plastique ou sociologique. « Une cadre est une limite ou un milieu ». En voilà la définition. Installé tous ensemble, nos travaux prenaient alors une toute autre dimension, chacun résonnant les uns avec les autres, sans être parfaitement rangé, comme s'ils avaient été « laissé là », dans l'atelier, par les artistes partis en pause déjeuner qui sait. Choisis par le festival étudiant Ici et Demain, nous avons été proposé à l'Espace Pierre Cardin, et assigné à une pièce dont la forme

irrégulière, et dont un des murs était arrondie. D'abord effrayé par cette inhabituel espace, nous en avons ensuite pris notre parti pour créer cette ambiance « déambulatoire », pour installer nos travaux de façon presque désordonné, et ainsi créer un vrai espace de création relevant presque de l'instantané, de l'improvisation. Nous voulions plus que tout que de n'importe quel angle, au moins trois travaux soit perceptibles, comme pour accentuer leurs premiers aspects très différents, ce qui après un regard plus approfondis insistait en fait sur leur écho au thème « décadrés ». Dès l'entrée dans l'espace d'exposition, le spectateur est entraine dans la pièce, par la forme concave du mur sur lequel est accroché une frise à l'encre de chine, réalisée par Aude Senmartin. Il s'agit là d'une succession de figure issue du flux de l'écriture, se déployant sans début ni fin. Chaque figure, issues pour la plupart de références aux positions « iconiques » des tableaux d'histoire de l'art (je pense au nue allongée notamment), se déploie dans la succession segmentée des feuilles de papier devenue frise, échappant au tableau cadre, qui ne suffit plus à restreindre la progression de l'œil, à la lecture de la dite frise. Le travail d'Aude est accroché de telle sorte qu'il accompagne le spectateur vers la suite de l'espace d'exposition, en l'occurrence vers l'espace occupé par Charlotte d'Armand de Chateaufieux.

Cette dernière travaille le plexiglass comme une suite plastique à ses émotions, comme l'énergie de son corps transparaissant en un souffle retranscrit par le travail de ses mains (par le biais du feu qu'elle utilise pour la fusion de ses plaques) sur le matériau. Elle y présente deux installations en suspensions. *Theixiép* d'une part, et *Leucosie* d'autre part. Charlotte tente par la modification de ces plaques de déborder du cadre, de cette limite à l'intérieur de laquelle elle refuse de se limiter. Elle superpose et suspend alors les cadres, devenus forme visible les uns au travers des autres. Le cadre s'anime alors selon les déplacements du spectateur. *Theixiép* et *Leucosie*, par leur transparence servent également de fenêtre, dont la vue expose aux spectateurs une autre vision des autres travaux installés aux alentours, en l'occurrence, sur l'installation d'Alexandra Goullier-Lhomme, *La Saine*.

Cette dernière est, comme je l'appelle, « une installation en attente », qu'est-ce qu'une installation en attente ? Et bien il s'agit tout simplement d'une œuvre à deux aspects. L'aspect « installatoire » bien sur, qui est par la suite appelé à devenir performance, une fois incarnée par la performeuse. *La Saine* représente, un costume de cuir de mouton, cousu sur une chaise recouverte de toile. La chaise est disposée au centre d'une « scène ». Une scène constituée d'une multitude de carré de cuir recto-

verso. Plus qu'une scène, c'est un cadre qui est ainsi créé. Un cadre dont le destin est d'être exposé par Alexandra au travers de cette peau, qu'elle incarnera. Elle construit et délimite un espace dans lequel la peau de cher est contenue, elle-même devenant la contenant du corps de la performeuse. Elle se détache de ce cocon de tension, se libère et alors dérange, s'emporte, et arrache ce décor. D'une scène de paix se révèle une terre de chaos, permettant à Alexandra de retrouver sa place parmi les débris de son installation, avant de quitter l'espace scénique. Trois des travaux sont visités, et le spectateur arrive alors à la moitié de l'atelier des artistes. Il arrive alors là où est installé un socle blanc, presque perdu au milieu de la pièce, sur lequel est posé un cadre photo. Au premier abord du moins, car ce qui apparaît être une photographie est en réalité une vidéo.

Mon travail, *Photo de famille*. C'est effectivement le travail choisi pour exposer avec le collectif, et pour faire écho au thème du cadre. Quoi de plus logique pour un travail qui invite le spectateur à s'installer devant une vidéo, comme une invitation à diner, ou à poser, et surtout pour un travail qui crée un cadre domestique. Le cadre domestique, une fois fixé est le terrain d'une performance des protagonistes, celui de combattre une immobilité impossible, celle qui permet d'échapper au cadre de la photographie pour entrer dans le cadre de la vidéo. Cette vidéo silencieuse, presque immobile, entre en écho contradictoire avec la seconde vidéo de l'exposition, *Danse, cadence, retour* de Vanessa Schönwald.

Cette vidéo est l'opposé complet de *Photo de famille*. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une vidéo à proprement parler mais d'un stop motion, c'est à dire d'une série de photographie mise à la suite, créant alors une animation saccadée. Vanessa capture l'image d'une danse cathartique, de cette femme qui danse, qui tente d'échapper à sa propre possession, aidée, guidée, par des bandes magnétiques, un objet artifice qui émane de sa tête et naviguent dans l'espace. L'impossibilité de saisir le mouvement entièrement laisse entrevoir la difficulté pour la modèle, ainsi que pour le spectateur, de s'échapper du cadre, de l'enferment dans lesquels la danseuse est enfermée. Vanessa interroge alors les limites du cadre photographique. La limite de son pouvoir d'attrape face à une hystérie gestuelle qui ne demande qu'à être stoppé. L'ensemble bercé par une bande sonore chaotique, ce son rythme l'ensemble de ce que nous appelons « atelier d'exposition ». La musique s'échappant de son cadre d'origine pour venir nourrir les travaux qui l'entour. Transformant par exemple *Photo de famille* en un couple assistant tranquillement à l'apocalypse depuis la fenêtre de leur salon, allant



jusqu'à l'autre côté de la pièce et rythmant le ballet des deux suspensions transparentes de Charlotte. Entre les deux vidéos est posé, comme abandonnée, l'installation *Sans titre*, d'Ana Gyukova.

*Sans titre* est un assemblage d'Ana, d'objets qui sont tout d'abord décomposé en lignes, formes et surfaces, pour devenir ensuite des éléments graphique, formant un ensemble de figure mi-abstraites, mi-réelles qui se déploie dans l'espace. La transformation est-elle qu'il est à première vue impossible de discerner qu'Ana a déconstruit une chaise, un objet de notre quotidien qu'elle a retiré à son cadre habituel. Privée de toute utilité, elle devient élément d'une composition qui ne semble plus avoir de sens. Premier aspect du travail d'Ana concernant le thème du cadre. Choisis pour leur aspect géométrique, les CADRES de chaise sont déconstruit, démembrés, puis mis en évidence par l'utilisation de socle rectangulaire. Cette installation présentée à l'occasion de *DÉCADRÉS* est la troisième transformation/interprétation d'une œuvre antérieure composée des mêmes matériaux. Dépendant de l'espace environnant, chaque nouvel agencement de ces éléments est vu par l'artiste comme un décadrage qui tout en étant une contrainte permet la réinvention et la continuité du processus de création. Comme un décadrage destine à être recadré puis à nouveau décadré.

**Toutes les photographies de l'exposition DÉCADRÉS par le collectif *La Barque* sont à trouvés en Annexe 1. Page 94.**

Plus qu'une simple exposition de travaux, c'est une invitation au questionnement, au dialogue, et à la découverte qu'avec le collectif La Barque, je propose aux spectateurs. Bienvenu au montage et démontage de l'exposition, nos désirs étaient d'attirés le spectateur, parfois extérieur à un quelconque intérêt artistique, dans cette euphorie de mouvements, de déplacement, de création, et de discussion, ayant presque son mot à dire sur la scénographie de nos travaux. Notre stratégie de médiation était-elle que nous aimions ne dire qu'une seule phrase aux visiteurs : « promenez vous, ressentez et nous discuterons ensuite de votre visite. » Tout le temps de l'exposition, nous nous sommes senti à domicile, accueillant les spectateurs presque personnellement invités. L'espace Pierre Cardin m'est alors apparu comme mon lieu de vie temporaire. Comme mon atelier d'artiste. Comme l'atelier d'artiste où je vis. C'est ce ressenti qui m'a fait m'interroger sur l'intérêt esthétique du lieu de vie, celui que j'ai appelé tout du long de ma réflexion, le lieu domestique. L'espace de vie domestique se révèle être plus qu'un nid de ressource et d'inspiration esthétique. En considérant l'espace Pierre Cardin comme un atelier, mais en même temps, mon espace de vie domestique temporaire, ces deux notions d'espace (comprendons ici, terrain d'évolution ET artistique ET domestique) ont fusionné pour m'amener l'idée la vie peut devenir intrinsèquement artistique. Je m'explique. S'inspirer d'action domestique pour ses œuvres... est-ce vraiment le concept novateur de l'art dit domestique ? Beaucoup s'y sont attaqué certains avec énormément de réussite, je pense à Rirkrit Tiravanija, Sylvie Blocher ou encore Anastasia Bolchakova. Mais la pratique de cette dernière (la plus contemporaine de mes références avec Jennifer Douzenel) a fait évolué ma réflexion. La question est, que de nos jours la plupart des artistes n'ont d'autre choix que de créer chez eux, la situation actuelle est telle que la possession d'un atelier d'artiste est très compliquée voir quasi impossible. C'est là que le terme de « performer la vie domestique » prend tout son sens. Il ne s'agit pas de devenir performeur, mais de rendre l'ensemble de sa vie quotidienne (ce mot là est-il encore indispensable ?) artistique. Comment ? Par la poïétique qui devient intrinsèque à la vie normale, qui devient alors processus de création. L'institution d'art devient alors l'espace de vie (l'Espace Pierre Cardin par exemple), comme l'espace de vie devient alors l'atelier de l'artiste. Des lors, on assiste à une fusion des deux espaces, et c'est fusion des espaces qui facilite et rend évident la performance de la vie domestique, rendu possible seulement par le travail d'un artiste chez lui, ce « chez lui » devenu atelier.

## **Partie B - La limite ouverte de l'espace créatif de l'artiste ? La fusion de l'espace de vie et de l'espace de création.**

Les ateliers d'artistes sont fascinants. Bien souvent assimilé à un coffre à trésor ou même à un laboratoire de savant fou, un atelier d'artiste peut passer pour une « caverne d'Ali baba » pour tout spectateur. L'atelier se veut être le reflet de son possesseur, et lui ressemble souvent fortement. L'atmosphère de chaque atelier diffère et évolue selon la pratique de l'artiste qui s'y trouve. L'atmosphère peut d'ailleurs devenir favorable ou non à la création en fonction de comment l'artiste prend possession des lieux, s'il aménage son espace à l'image de sa pratique ou s'il reste dans la neutralité d'un espace simplement habitable. Il suffit d'analyser successivement les photographies de trois ateliers célèbres pour être largement convaincu de cette idée. Les dites photographies donnent presque un aperçu des personnalités des artistes, sans même les connaître. L'atelier est comme une fenêtre ouverte sur la psychologie du plasticien, certes en exagérant légèrement.

Commençons par celui de Francis Bacon<sup>71</sup> est d'une taille ridicule, encombré au point d'être impraticable, souillé et taché comme une palette de peintre hystérique. Des toiles tailladées jonchent le sol déjà recouvert de chiffon, tissu et autres déchets artistiques. Un miroir poussiéreux et inutilisable trône au fond de la pièce, sans une quelconque marque d'intérêt créatif. Y domine un certain « bazar », et l'ambiance est plus proche d'un atelier abandonné que d'un espace de création vif et occupé.



<sup>71</sup> *L'Atelier de Francis Bacon* : 7. Reece Mews. Préface de John Edwards. Traduction de l'anglais par Pascale Haas. 2004.

Celui de Bruce Nauman<sup>72</sup>, apparaît comme une salle de jeu, un hangar vide, ou semble flotter des tonnes d'idée conceptuel, performatives imperceptibles mais pourtant bien saisissable. S'il est un atelier similaire à un laboratoire d'alchimiste, de scientifique ne vivant que pour les expériences, il s'agit bien du sien. Installer dans épicerie, il dit lui-même que « s'il j'ai un atelier, alors tout ce que j'y travaille est apparenté à l'art, alors qu'importe ce que je fais, j'ai un atelier, donc je suis artiste, donc ce que je fais est de l'art ».



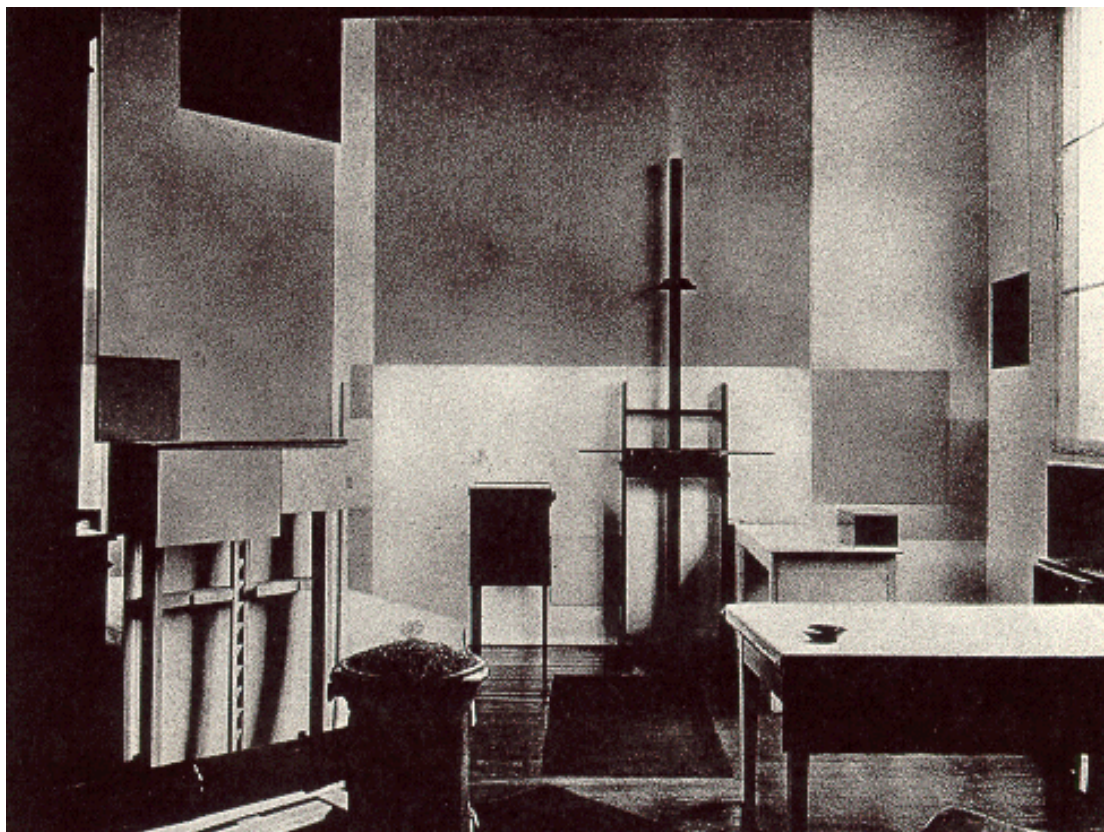
Finissons enfin par celui de Piet Mondrian. Il apparaît comme froid, rigoureux, mais coloré et géométrique (à l'image de sa pratique), et surtout d'un ordre immaculé et extrêmement clair. Piet Mondrian était-il un psychopathe obsédé du rangement ?

Ces trois exemples illustrent l'idée que l'atelier est pour un artiste son lieu de travail, presque lieu de vie tant il y passe du temps. (Concernant Mondrian surtout comme nous le montrera la reconstitution de son atelier au centre George Pompidou.) L'atelier se transforme alors en *Work in progress*, comme une sorte d'œuvre ultime pour l'artiste, que seul la mort de ce dernier vient terminer.

---

<sup>72</sup> Bruce Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, 1967-1968. Vidéo. Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI). Collection du Musée d'art contemporain Lyon, © Adagp, Paris, 2010  
Action dans son atelier. Cf image ci dessus.





Comme donc dis précédemment, L'atelier de Mondrian<sup>73</sup>, du moins la reconstitution qu'il en est faite, est devenue lieu de vie, espace domestique. Il s'y trouve autant d'objet d'art, d'instrument de création, que d'éléments utilitaires. On y trouve poêle, table, commode, et ce qui s'apparente à une couchette. Il est clair que Mondrian y faisait plus que peindre. Ces traces d'évolution domestique se fondent à merveille aux lignes austères, au gris, au noir, au blanc, au rouge et au jaune qui « décore » son espace. Les spectateurs s'y promènent dans ce tableau en trois dimensions, avec le même respect et la même admiration que s'ils étaient véritablement entrés dans un des tableaux de l'artiste.

La rigueur du plasticien semble alors fusionner avec la rigueur de l'homme. En effet il semble s'être construit un environnement contraignant où aucun élément ne doit dénoter l'ambiance générale du ton « made in Mondrian ». Choisisait-il sa nourriture de telle sorte qu'elle s'associe parfaitement au décor ? Ses instruments culinaires

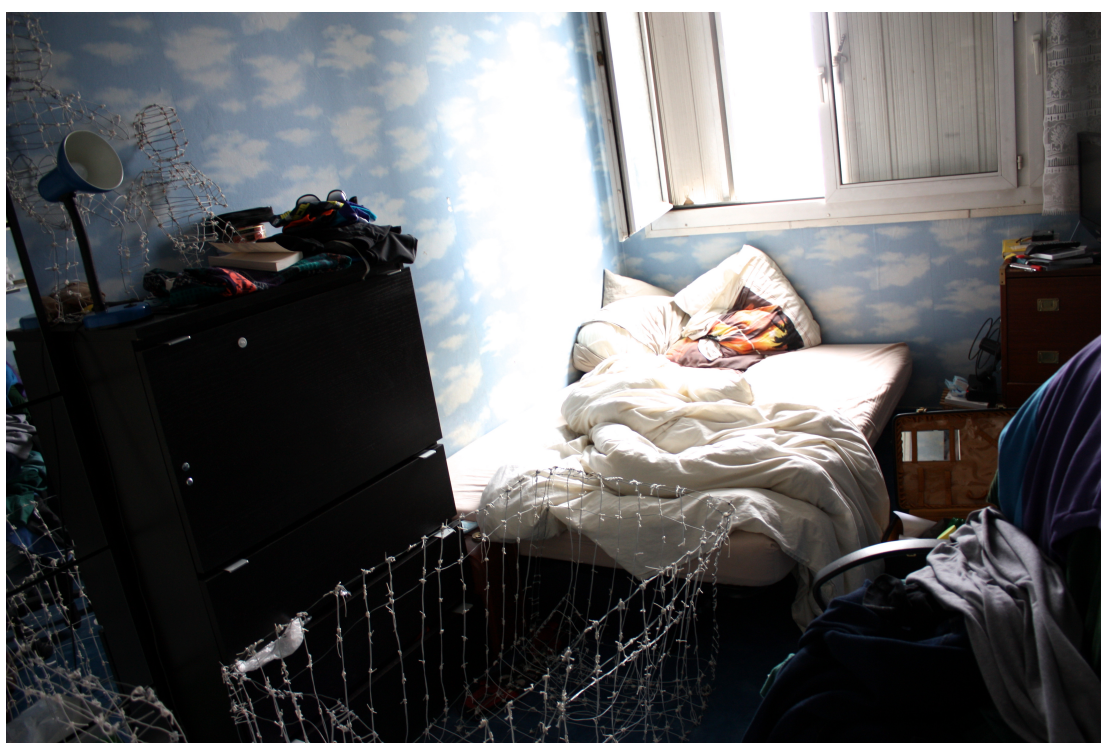
---

<sup>73</sup>Cf image ci dessus. Reconstitution de l'atelier de Piet Mondrian, Paris, 26 rue du Départ - Situation en 1926.

Projet réalisé pour la première fois par Frans Postma en 1994-1995 lors de l'exposition "Earthly Paradise" au Beurs van Berlage d'Amsterdam. Haarlem, Collection Link

étaient-ils aussi géométriques que ses tableaux ? Sa vie toute entière est-elle devenue jumelle de son œuvre artistique ? Tant de question qu'il est légitime de se poser quand on analyse l'environnement dans lequel il travaillait (et vivait ?). La visite d'un atelier est semblable à la visite du monde de l'artiste. En ce qui me concerne mon atelier est mon monde, et mon monde est caché dans mon espace domestique, ma chambre, terrain de toutes mes expérimentations.

Mon statut d'apprenti plasticien m'oblige à travailler en espace réduit. Non que je le regrette car cela me permet d'avoir à disposition tous les éléments qui font de ma pratique ce qu'elle est. Au delà d'être un espace de vie (le lit défait, les multitudes d'objets sont bien la trace que l'espace est occupé), il s'agit tout autant de ce qui équivaut, à notre époque d'un atelier d'artiste comme en possédait les trois artistes précédemment cités. Mes minuteurs, compagnon de route et d'aventure jonchent le sol ou sortent de la valise que je leur ai attribuée comme domicile. Cette valise pleine d'autres objets plus ou moins futiles, mais possiblement utiles à une performance improvisée. Un espace plus que conséquent est consacré à Ulysse. Ce petit bonhomme (ainsi que sa version plus jeune.) mérite une chambre à lui, manquant d'espace, une partie de « l'atelier » lui est consacré, un espace presque égale à mon propre espace de vie. Sans oublier la multitude de technologie qui sont indispensable à un plasticien vidéaste et étudiant en master. J'en suis finalement presque à remercier les conditions compliquées du travail d'artiste, car c'est ce manque de moyen qui m'a



fait prendre conscience que la vie domestique est bien plus qu'une inspiration pour moi. La vie domestique EST ma vie artistique. La vie est devenue une évolution esthétique, une progression nourricière de ma pratique plastique. Il est évident pour moi de considérer toutes actions, particulièrement si elle a lieu à mon domicile, comme une performance, une action vécue qui devient incarnée de façon performative et sans forcément en prendre conscience en l'instant. Performer la vie domestique, c'est intégré l'idée que la vie devient plastique. C'est intégrer qu'une institution n'est plus le lieu obligatoire d'une présentation d'œuvre. C'est intégrer que l'espace de vie est finalement son premier travail.

La fusion des deux espaces, celui de la vie ordinaire, et celui de la création artistique, établi un rapport analogique entre ces derniers. Ils sont chacun différent. Basiquement, le premier est un terrain d'évolution, la simple scène dont le décor réparti l'espace en une salle de bain, une cuisine, une chambre, et j'en passe. Le deuxième quand a lui, est un terrain d'expression libre, où renverser des litres de peintures sur le mur sont autorisé. Alors comment ces deux espaces ont-il été amené à se confondre ? Une « confusion », si l'on reprend les termes d'Allan Kaprow<sup>74</sup>, de ces deux terrains est-elle possible ? Comprenons nous bien, indiquer une fusion, ou plutôt une confusion, n'est pas la même chose que parler d'une identité nouvellement créée. Mon hypothèse selon laquelle la vie et la création se fondent parle plutôt d'un « brouillage » des limites, d'une extinction des différences, sans pouvoir vraiment qualifier cela d'une identification. Barbara Formis<sup>75</sup> parle d'une « hypothèses contextualiste » et d'un « régime d'indiscernabilité », pour les gestes de la vie ordinaire qui se confondent en œuvre. Ce sont ces notions de « d'indiscernabilité » et de « thèse contextualiste » que je vais appliquer aux deux espaces que je tente de confondre.

La notion de contexte. Qu'est-ce donc que cette théorie contextualiste ? Parlons d'abord du fait qu'elle ne peut fonctionner que lorsque les éléments auxquels elle est appliqué sont préalablement défini, ce qui est fait pour les lieux de vie et de création, quelques lignes plus haut. A priori appliqué à des objets, elle signifierait que

---

<sup>74</sup> Reprise de la note écrite par Barbara Formis. « Le titre original de l'ouvrage de Kaprow est *The Blurring of Art*, traduit par *l'Art et la vie confondus*. À la différence du terme français *confusion*, le mot anglais *blurring* évoque également les idées d'estompage, de brouillage, d'effacement et d'indistinction.

<sup>75</sup> *Esthétique de la vie ordinaire*. Barbara Formis. p 38.

les dits objets ne sont définissables que par le contexte dans lequel ils existent et agissent. Si l'on s'intéresse à la réciproque de cette théorie, et qu'on l'applique aux deux éléments de ma comparaison, alors et le lieu de vie, et le lieu de création peuvent être défini par les comportements, actions et objets qu'ils abritent. En somme, par leurs attributs. La théorie contextualiste sépare le lieu de vie et le lieu de création, et empêche toute fusion entre les deux notions. Pourquoi en référer à des éléments extérieurs pour définir un sujet ? La raison est simple, ce n'est seulement lorsque deux choses sont identiques que l'on est obligé d'avoir recours à des circonstances externes pour être capable de les différencier.

La théorie du contextualisme a en quelque sort son opposé, le régime d'indiscernabilité. Ces deux théories se contredisent et s'empêchent mutuellement d'exister. Cette hypothèse du « non discernable » permet de saisir les individualités propres de chacun des deux espaces, de savoir où se situent leurs différences. Je ne vais pas rappeler ce qui fait la spécificité du lieu de vie et de l'atelier, mais l'assimilation de ces deux « terrains » peut entraîner leurs dénaturalisations, les vider de leur sens. Le but n'est pas d'esthétiser un foyer ou de banaliser un atelier. Echanger le rôle entre les deux éléments serait aussi contreproductif que des les cloîtrer chacun, dans leur contexte. L'identification parfaite des deux éléments de la fusion, n'empêche pas foncièrement la transmigration des actions et comportement, d'un terrain à l'autre, d'où une possible fusion des deux mondes. Au contraire, si c'est vraiment le cas, alors les deux espaces d'évolutions se fondent l'un avec l'autre. Cependant il est une troisième identité qu'il ne faut pas omettre de considérer, l'identité de ce qui demeure différent entre le domicile, et l'atelier d'artiste. Ce dernier est indispensable à la thèse du régime d'indiscernabilité exploré par Madame Barbara Formis. Il est en effet primordial de connaître ce qui différencie les deux éléments de la comparaison. Que ces éléments soient extérieurs à l'essence même du sujet ou non. Et c'est une fois que l'on a conscience de cela que l'on peut fondre l'endroit où nous vivons, à celui où nous travaillons. La vie, devenue soudainement cet espace hybride, en équilibre entre deux mondes, devient alors le terrain où il est possible de mêler évolution ordinaire, et création plastique. Une scène ou une seule pratique est autoriser, celle de performer la vie extraordinaire.



## EPILOGUE.

Evoluer quotidiennement est une chose inhérente à toute personne. Seulement, seul un plasticien, et particulièrement un performeur est capable de faire naître en lui, l'intérêt en la vie quotidienne. Cet intérêt qui le lancera sur la découverte des ressources créatrices et inspiratrices qu'elle contient. S'intéresser à sa vie personnelle s'avèrera quoi qu'il en soit riche en inspiration. S'intéresser aux actions qui au premier abord semblent futiles constitue la base d'un travail esthétique domestique. La miction matinale, la découpe de légume, la paternité et le change de nourrisson, la confection de mobilier d'une chambre. Voilà une liste non exhaustive de ces actions qui s'évanouissent dans la vie. En faire l'expérience permet néanmoins d'en rattraper l'essence esthétique, à même d'inspirer un travail. L'expérience ordinaire n'est possible que lorsque l'on comprend que la vie est une expérience artistique, à l'image de John Dewey, qui dans son œuvre au titre explicite *L'art comme expérience*, explique que les gestes ordinaires structurent tout un ensemble de comportement esthétique à destinée plastique. Laissons nous nous instruire par la vie, laissons l'art s'instruire de la vie, ainsi nous pourrions fournir tout notre potentiel, celui-ci étant établi par l'ensemble de situation, d'action, de comportements qui tout au long de notre évolution nous aurons enrichi de leur matière et de leur richesse créatrice.

Je prends Barbara Formis en référence pour la dernière fois, en reprenant cette fois, la construction même de son livre *L'esthétique de la vie ordinaire*. Cet ouvrage est divisé en deux parties. La première se nomme « De l'art à la vie », la seconde, « De la vie à l'art ». Ces deux moitiés construites en « réciprocité » sont à l'image de ce que je considère comme un échange de « bon procédé » entre le monde de l'esthétique et le monde de la vie ordinaire. J'entends par là, que pour apercevoir ce qu'il y'a de plus beau et de plus éclatant dans la vie domestique, il faut la considérer comme étant importante, et surtout pas comme étant juste « la vie ». Il faut voir cela comme selon l'adage : « on ne récolte que ce que l'on sème. ». Semer la considération chez la vie et récolter alors ses éclats les plus esthétiques. Il y'a comme une réciprocité. Un échange circulaire qui se poursuit au travers de mes différentes notions. La vie domestique nourrit les objets qu'elle abrite d'une substance impalpable, leur permettant de matérialiser une ambiance ordinaire en performance.

Ces objets à leur tour sèment une histoire en une nouvelle idée, celui de l'accessoire, du compagnon. Le concept passe à la forme, qui revient ensuite à un nouveau concept. Encore un procédé d'échange réciproque. Et ce n'est pas encore fini. Le concept du compagnon devient créature, pour à son tour nourrir une pratique destinée à légitimer son existence, à lui donner une vie physique sur le principe de la « créaturation ». La créaturation appelle à son tour l'élargissement d'un espace, qui une fois les limites écartés, deviens espace domestique exposé de façon artistique. Ou comment un nouveau concept permet de récolter une nouvelle pratique physique. Et enfin, en un dernier phénomène de semence/récolte, l'espace domestique artistique brouillent définitivement les frontières entre l'atelier, l'espace de création, et le domicile, espace de vie. Je promets essayer d'être clair, ce long développement tend simplement à démontrer que la performance de la vie domestique (comme je la perçois en tant que « vécu artistique de la vie du foyer ») n'est que le résultat d'un échange, comme dis plus haut, de « bon procédé ». C'est ainsi que je réponds à l'interrogation sur la suffisance des inspirations du monde de la vie domestique, ce dernier étant comme un cercle infinie de renouvellement esthétique. Comprendre ce principe d'échange est primordial, pour pouvoir par la suite leurs rendre grâce en usant d'un panel de moyen gargantuesque, et en les présentant au monde en tant que travaux plastiques.

Quels sont donc ces différents moyens d'action ? Déplacer une action de son contexte d'origine, comme pour *La Valse*. Recréer une installation - performance, imitation d'une vidéo tournée dans une pièce particulière d'une maison, comme pour *DENISE*. S'inspirer d'objets du quotidien et s'en servir pour nourrir une installation d'effet sonore et plastique, comme pour *Magret de canard au four*. En avoir assez des objets préfabriqués jusqu'à créer sa propre muse fétiche, en la personne d'*Ulysse*. Créer un univers personnel, une histoire à cet objet domestique, en créaturant son art, en lui conférant une entité, comme pour *Photo de famille* et *La chambre d'Ulysse*. Toutes ces pratiques éclectiques ont été réalisé, et surtout bercé par l'univers hybride de l'art et de l'ordinaire fusionné. A la fois terrain d'inspiration et d'exposition, c'est en évoluant quotidiennement que je suis devenu performeur. Cependant, une possible limite apparaît à l'hypothèse de l'espace mutant, lévitant entre les deux mondes car cette performance de la vie domestique est loin d'être indiscutable. Et pour cause quand comme Anastasia Bolchakova, vous créez dans votre appartement, et que vous

exposez ensuite les dites créations dans ces mêmes lieux, il se pose forcément cette question : celle de la médiation de cet art.

Il me semble d'abord essentiel, au vu des notions d'accueil et d'espace que j'ai tenu à aborder durant ces pages, de préciser, pour la dernière fois, que le spectateur est un des piliers nécessaire à l'exposition créatrice. D'abord pour garantir une réception visuelle des œuvres, et surtout pour garantir l'impact des préoccupations de l'artiste, qu'elles soient acceptées ou rejetées par les dits spectateurs. Cela établi, je reviens sur la question préalablement posée. Quels seraient alors les acteurs de la médiation de l'art privé, de l'art domestique ? Peut-il, surtout, y avoir déplacement du spectateur jusqu'au domicile de l'artiste, afin d'assister à l'exposition de ces travaux créés en milieu domestique ? La question que j'estime néanmoins la plus dangereuse est-celle ci. Une pratique inspirée par sa propre évolution au sein d'un monde ordinaire, une pratique plus que personnelle donc, n'appelle t-elle pas une subjectivité, obstacle à la compréhension de l'art par les spectateurs. Il est facile de ne pas se sentir concerner par une histoire qui ne vous touche pas directement. Moi-même, je me suis déjà surpris à me faire remarquer combien je me moquais éperdument de l'histoire d'un ami, d'un parent ou d'une simple connaissance, tant les protagonistes qu'elle mettait en lumière, le lieu de la scène, et même l'action en elle-même, étaient éloignés de mon champ d'intérêt, de mon champ de connaissance, ou de mon champ d'appréciation. Comment passer outre ce danger de passer complètement à côté du spectateur, présent pour vous écouter et vous comprendre. Comment passer outre ce danger de n'avoir finalement aucun poids, de n'être pas assez percutant émotionnellement, car à notre tour bien trop extérieure au champ d'évolution des spectateurs ? On dit que l'art est subjectif, et qu'une œuvre plastique peut être acclamée ou rejeté en fonction des performeurs qui se trouve en face. Je refuse à réduire ma pratique de l'art domestique à cette idée. Tout dépend seulement du travail du créateur. Qu'une œuvre touche ou non, il est des éléments que personne ne peut réprouver quand il fait face à une recherche aboutie, ou une finition parfaite. Qu'importent les préoccupations de l'artiste mais surtout quand il s'agit d'une pratique aussi personnelle, presque autobiographique, (on parle en effet presque d'œuvre résultant d'un récit d'une évolution personnelle.), chaque cliquetis de minuteur est en place, si l'immobilité est parfaite, si l'articulation est claire, si le regard est expressif, alors l'œuvre plastique sera considéré comme une œuvre d'art.



## ANNEXE 1

Dans le cadre du festival Ici et demain.

Exposition DÉCADRÉS.

Collectif LA BARQUE.



Charlotte D'ARMAND DE CHATEAUVIEUX.

*Thelxiépie / Leucosie*

Julien FLOTTE

*Photo de famille 2.2*

Alexandra GOULLIER-LHOMME.

*La Saine*

Ana GYUKOVA.

*Sans titre 3*

Vanessa SCHONWALD.

*Danse, cadence, retour*

Aude SENMARTIN.

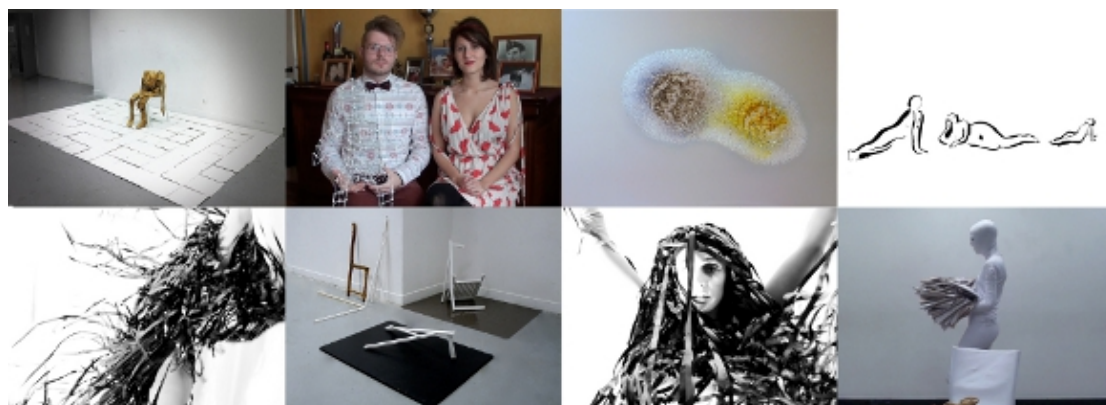
*Frise*

Espace Pierre Cardin.

3 avenue Gabriel. 75008 Paris.

Du Mardi 12 Mars au dimanche 17 Mars 2013.

Vernissage le vendredi 15 mars à 18h.





De gauche à droite : *La Saine*, *Photo de famille 2.2*, *Frise*.  
Réalisé respectivement par Alexandra Goullier-Lhomme, Julien Flotté et Aude Senmartin.



Au premier plan : *Thelxiépie*. Par Charlotte d'Armand de Châteaueux.





Au premier plan : *La Saine*.

En arrière plan, de gauche à droite : *Photo de famille 2.2*, *Sans titre 3*, *Danse, cadence, retour*. Respectivement par Alexandra Goullier-Lhomme, Julien Flotté, Ana Gyukova et Vanessa Schonawald.



*Photo de famille 2.2* et *Danse, cadence, retour*.





*Sans titre 3, par Ana Gyukova.*



*Sans titre 3, et Danse, cadence, retour.*





*Leucosie* par Charlotte d'Armand de Châteaueux.  
*La Saine.* Par Alexandra Goullier-Lhomme.



*Frise*, par Aude Senmartin.



*Leucosie et Thelxiépie.* Charlotte d'Armand de Châteaueux.  
Détails.



*Frise.* Aude Senmartin.  
Détail.





*Photo de famille 2.2. Julien Flotté*



*Photo de famille 2.2, Sans titre 3, Danse, cadence, retour.*

Performance *La Saine*. Vernissage du 15 Mars 2013.  
Copyright photographie Festival Ici et Demain.





ANNEXE 2 –

*Livre de recettes plastiques et performatives.*

*Par Julien Flotté.*



## Magret de Canard au four

Pour autant de personne que nécessaire.

Temps de préparation : 20 minutes de prise de vue + 10 minutes de préparation + 1heure d'installation.

Une caméra numérique

Un ordinateur

Un logiciel de montage vidéo

Un four

50 minuteurs en plastiques de forme diverses pour la décoration

Colle ou scotch double face.

Un vidéo projecteur

Autant de magret de canard que nécessaire

Un générateur de chaleur (chauffage d'appoint ou radiateur peuvent suffire)

Etape 1 : Ne préchauffez pas votre four. Enfournez la caméra numérique préalablement installer sur la plaque au fond du four. Enclenchez la pour 20 minutes de prise de vue.

Etape 2 : Vérifier régulièrement et performer le cuisinier attentif.

Etape 3 : Extraire la caméra vidéo du four et transférer votre film sur votre ordinateur.

Etape 4 : Montage sur logiciel. Insérer progressivement une lumière orange tout le long de votre film. Corriger les détails éventuellement nuisibles à la qualité de votre vidéo. Insérer le titre. Puis gravez.

Etape 5 : Une fois votre film sur support. Laissez reposer jusqu'au jour de l'installation.

Etape 6 : Dans une salle de moins de moins de 10 m<sup>2</sup>, blanche de préférence. Installer le vidéo projecteur de telle sorte que la vidéo soit projeté à hauteur supérieur que hauteur d'Homme. Le bas de la vidéo doit être à peu de chose près à hauteur de regard. Insérer le dvd.

Etape 7 : Installer les minuteurs tout autour du cadre de la vidéo, en prenant soin de bien les enclencher avant de les coller. A intervalles différentes afin de faciliter leur sonnerie « accidentelle » mais contrôlée.

Etape 8 : Eteindre la lumière et enclencher le chauffage de tel sorte que la température augmente à mesure de la progression de la vidéo.

C'est prêt. Bon appétit !

## Ulysse

Pour une personne.

Temps de création : 2 à 6 jours moyennant 2 à 6 heures de tissage/jour.

Fil de fer classique, pour la structure. Epaisseur 1,3 centimètres

Fil de fer recouvert de plastique. Epaisseur 75 millimètres

Ficelles.

Poupon taille réel nourrisson. (Il servira de modèle)

Pince à fil de fer.

Etape 1 : Commencer par former un cercle de fil de quarante centimètre, en refermant les extrémités sur lui même. Puis modeler un nez et un semblant de lèvre pour un profil bien réussi.

Etape 2 : Prendre la mesure du diamètre de la largeur crânienne du poupon. Sur ce modèle constitué 4 cercles de fil de fer, un au niveau du front, un au niveau des yeux, un pour les joues (n'oubliez pas de modeler deux légères bosses pour les grosses joues de bébé.), puis un pour la bouche et enfin la mâchoire rondelette de notre créature.

Etape 3 : Prendre la mesure du diamètre de la hauteur faciale du poupon. Attention à faire concorder les modelages des joues et du front pour ne pas faire une créature difforme. Modeler 4 fils.

Etape 4 : Assembler tout ces cercles. Cela prend du temps mais en restant concentré vous devriez facilement prendre le coup de main. Lier l'ensemble avec les ficelles à base d'un double nœud par intersection entre une largeur et une hauteur. Le visage de votre créature devrait vite prendre forme.

Etape 5 : Une fois le visage terminé, il est temps de s'attaquer au buste de la petite créature. Découper un très long morceau de fil de fer d'au moins 1 mètre. Il s'agit pour cette étape de créer la ligne vertébrale relié à la ligne centrale ventrale du l'enfant en créant le bas de son corps passant par son entrejambe. Commencer par noué le file à la base du crane puis le courber une trentaine de centimètre plus bas sur une longueur de quinze centimètre. Puis le faire remonter en bombant le ventre comme une diagonale terminant sa course vers le cou. Noué alors pour raccorder les deux fils.

Etape 6 : Comme aux étapes 2 et 3, prenez les mesures de la largeur du buste du poupon, sur plusieurs niveaux. Sept niveaux sont idéaux pour

faire du buste une structure rigide. Vous voilà en possession des anneaux qui constitueront le corps de votre créature.

Etape 7 : Ficeler chaque anneau à la hauteur correspondante grâce à la ficelle. Faites en sorte que du côté colonne vertébrale, les nœuds soit rigides, réutiliser du fer pour nouer l'ensemble si besoin.

Etape 8 : Reprise de l'étape 3. Prendre les mesures de la hauteur du buste jusqu'au centre du bas du corps. Les calquer et couper des morceaux de fils de fer en fonction. Commencer par attacher le bout du fil en un point central au plus bas de la structure centrale (celle construite à l'étape 5). Toutes les lignes ventrales devront partir de ce point. Remonter jusqu'au cou et noué chaque intersection avec des nœuds de ficelles. Faites de même avec toutes les hauteurs.

Etape 9 : Place aux jambes. D'un seul fil d'un mètre 50 (prévoir large), construire la structure cuisse jambe pied en la « calquant » ou « modelant » au besoin sur le poupon. Faites la légèrement courbé. Elle sera d'autant plus facile à relier au reste du corps. Vous devez pouvoir apercevoir une jambe très nette de profil. Enchaîner sur la deuxième jambe. Prévoir une grande cuisse, une partie sera « immergé » dans le buste de la créature.

Etape 10 : Placer les jambes. La cuisse doit touche le fond du buste (a peu près en bas du dos), et noué les fils connexes par de nœuds de ficelle.

Etape 11 : Cette étape, bientôt la dernière, consiste à étoffer les jambes, histoire de leur faire ressembler aux belles jambes potelées de nos bambins. Créer toute une série de petits anneaux (le fil de fer plastifié est recommandé) sur les mesures du poupon, toujours au besoin si vous n'avez toujours pas l'œil, et les noués aux deux jambes grâce à une série de nœuds de ficelle. Recommencer pour la deuxième chose.

Etape 12 : De la même façon qu'à l'étape 9, créer les structures des bras en un seul fil, noué sur lui-même pour créer une forme fermé. La silhouette du bras doit être percevable de profil. Toujours si besoin, prendre les exemples de mesure sur le poupon. Rattaché chaque bras aux épaules de la créature, toujours grâce à la ficelle.

Etape 13 : Comme à l'étape 11. Une nouvelle série de petits anneaux blancs viendra donner forme finale au bras de votre petit bonhomme. Faites la même chose pour le deuxième bras.

Dites bonjour à Ulysse !



## La valse

Pour une quinzaine de personne.

Temps de préparation : 3 minutes pour l'installation des tabourets + 15 minutes.

10 Oignons jaunes

Un couteau aiguisé.

Une planche de bois.

Un tablier

16 tabourets

Etape 1 : Enfiler votre tablier.

Etape 2 : Disposer les tabourets TRES proche du votre.

Etape 3 : Se munir du couteau, de la planche de bois et des oignons.

Etape 4 : S'installer sur le tabouret central, inviter les spectateurs à vous imiter.

Etape 5 : Quand tout le monde est installé, découper vos oignons un par un.

Etape 6 : Quitter la pièce une fois la préparation terminée.

C'est fini.

« Snif. »

## Photo de famille 2.2

Pour 3 personnes.

Temps de préparation : 2 à 6 jours de tissage pour Ulysse + 20 minutes de temps pause.

Ulysse

Une figure de la mère

Un performeur, père d'Ulysse

Un cadre numérique

Un ordinateur

Etape 1 : Posez.

Etape 2 : Transférer les images sur le cadre numérique.

Etape 3 : Brancher le cadre numérique.

Souriez.

## DENISE

Pour autant de personnes que nécessaire.

Temps de préparation : 25 à 30 minutes pour les prises de vues

100 préservatifs en latex avec lubrifiant, au minimum

Un téléviseur cathodique

Une baignoire

Un gel douche moussant

Une caméra numérique

Un ordinateur

Un logiciel de montage vidéo

Un lecteur dvd

Une comédienne

Etape 1 : Faites couler l'eau du bain et remplissez le à moitié. Insérer le gel moussant et battez l'eau jusqu'à la formation de petites bulles.

Etape 2 : Déposer votre comédienne dans l'eau.

Etape 3 : Commencer la prise de vue. La comédienne commencera à gonfler les préservatifs afin d'en faire de gros ballons semblables à de gros ballons de baudruches. Elle les gonfle puis les pose sur l'eau à ses côtés. Elle continue jusqu'à se faire presque recouvrir de préservatifs gonflés.

Etape 4 : Une fois vos prises de vues dans la boîte, les transférer sur votre ordinateur, puis commencez le montage de votre vidéo finale.

Etape 5 : Graver votre dvd. Réserver jusqu'au jour de l'installation.

Etape 6 : Le jour de l'installation, dans une pièce vide, blanche et de préférence de moins de 10 m<sup>2</sup>, relier un lecteur dvd à une télévision cathodique, et y insérer le dvd. La vidéo tourne à présent en boucle.

Etape 7 : L'installation performance commence. Proposer aux spectateurs de gonfler à leur tour des préservatifs dans le but de remplir la pièce.

Etape 8 : Au fur et à mesure de la journée, la vidéo de Denise sera diffusée et la pièce se remplira au fur et à mesure.

Faites comme Denise !

Vous pouvez embrasser la mariée  
 Pour autant de personne que nécessaire.

Temps de préparation : 20 minutes de prise de vue + 2 à 3 minutes de montage + 20 minutes de présentation

Une caméra numérique  
 Un ordinateur  
 Un logiciel de montage vidéo  
 Un performeur  
 Un vidéo projecteur  
 Une chaise

Etape 1 : Faites la prise de vue. Votre visage sur un fond blanc suffit. Commencer à dire votre texte. Elle ne doit pas excéder 20 minutes.

Etape 2 : Transférer votre vidéo sur un ordinateur. Effectuer un léger montage si besoin, et graver votre film sur votre DVD. Réserver jusqu'au jour de la présentation.

Etape 3 : Insérer votre DVD dans le vidéo projecteur et projeter la dite vidéo. Elle doit être au dessus du niveau de la tête du performeur, comme une lucarne géante.

Etape 4 : Installer le performeur sur la chaise.

Etape 5 : Lancer la vidéo, lancer la performance. C'est parti.

Vous pouvez embrasser la mariée.  
 Ne mets pas tes doigts dans la porte, tu risques de te faire pincer très fort.

## Paivi Kristina 1 – Paivi Kristina 2

Pour une personne.

Une Paivi Kristina

Un appareil photo argentique

Une pellicule noir et blanc

Un agrandisseur

Papier argentique brillant

Lampe inactinique

Révéléteur

Bain d'arrêt

Fixateur

Etape 1 : Attendre que Paivi Kristina soit à son domicile.

Etape 2 : Prendre la photo.

Etape 3 : Se rendre en laboratoire argentique. (Vous pouvez développer la pellicule vous même, je préfère laisser les professionnels le faire, n'étant pas sûr de ma capacité à le faire.)

Etape 4 : Activer la lumière inactinique et éteindre la lumière blanche.

Etape 5 : Insérer le négatif dans l'agrandisseur. Régler la netteté en lumière rouge sur le papier brillant et la durée d'exposition. C'est parti.

Etape 6 : Plonger le papier dans le révélateur. L'image devrait vite arrêter d'apparaître, mais dans le doute, n'y laisser pas votre photo plus de 30 secondes.

Etape 7 : Plonger la photographie dans le bain d'arrêt.

Etape 8 : Plonger enfin la photographie dans le fixateur.

Etape 9 : Rincer la photographie à l'eau claire.

Etape 10 : Accrocher la photographie sur un fil, à la pince à linge. Puis recommencer avec Paivi Kristina 2.

C'est prêt !

« DÉGAGE ! »

## BIBLIOGRAPHIE

- ABRAMOVIC Marina, *Sur la voie*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1990.
- ABRAMOVIC Marina, *The Artist is Present*. Klaus Biesenbach. Essais de Klaus Biesenbach, Arthur C. Danto, Chrissies Iles, Nancy Spector, Jovana Stokic.
- ADOLPHE Rosas - *Anne Teresa De Keersmaeker*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002.
- AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins*. Notes sur la politique, Paris : Payot et Rivages, 1995 ; (Mezzi senza fine, Torino : Bollati Boringhieri, 1996).
- ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, trad. Notes et index par J. Tricot, Paris : J. Vrin, collection « Bibliothèque des Textes philosophiques » 1990.
- BARNEY Matthew. *Cremaster 4*. Foundation Cartier, Paris and Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995. Essay by James Lingwood.
- BARNEY Matthew. *Cremaster 1*. Kunsthalle Wien, Museum für Gegenwartskunst Basel, 1997.
- BARNEY Matthew. *Cremaster 5*. Portikus Frankfurt, Germany and Barbara Gladstone Gallery, New York, 1997.
- BARNEY Matthew. *Cremaster 2*. Walker Art Center, Minneapolis, 1999.
- BARNEY Matthew. *Cremaster 3*. Guggenheim Museum, New York, dist. by D.A.P., 2002
- BEUYS Joseph, *Qu'est-ce que l'art ?*, entretien avec Volker Harlan, Paris, L'Arche, 1992 (trad. de Laurent Cassagnau).
- BENTIVOGLIO Leonetta et CARBONE Francesco , *Pina Bausch vous appelle*, traduction française de Leonor Baldaque, L'Arche, Paris, 2007, 182 p.
- BRETON André. *Nadja*. NRF. Gallimard.
- CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, coll. « Folio Essais »
- DANTO Arthur, « *Art et perturbation* », *L'assujettissement philosophique de l'art*, 1993.
- DESPRATS-PEGUIGNOT Catherine. *Métamorphose contemporaine: enjeux psychiques de la création. L'oeuvre et le psyché*. L'Harmattan. 2008.

- DEWEY John, *L'Art comme expérience*, introduction par Richard Shusterman ; traduit de l'anglais par Jean-ierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti. Avec une postface « John Dewey et les arts plastiques » de Stewart Buettner, Pau : Publication de l'université de Pau ; Tours : Farrago, 2006 ( Art as experience, première édition de 1934, New-York : Minton, Balch and Co. Deuxième édition dans The Later Works, 1925-1953, New York : Perigee books, 1980, Volume 10, 1934, éd de Jo Ann Boydston et arriet Furst Simon, avec ne introduction de Abraham Kaplan, reprise par Carbondale ; Edwardsville : Southern Illinois University press, 1989)
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris : Minuit, 2005.
- FRIED Michael , *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris : Gallimard, coll. « Essais », 1990. L'édition originale.
- FILLIOU Robert. *Catalogue raisonné des éditions et multiples*, Dijon, Les presses du réel, 2003
- FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris : P. U. F. 2010.
- KAPROW Allan, *L'Art et la vie confondus*, traduction Jacques Donguy, Paris : édition Centre Pompidou, 1996 ; (The Blurring of Art and Life, textes réunis pr Jeff Kelley, University of Calofornia Press, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1993).
- MACDONNELL Evelyn, *Björk, La Fée Septentrion* (FR), Édition du Camion Blanc, 2003, 170 p. (ISBN 2-910196-30-5) Army Of She: Icelandic, Iconocalstic,
- MEWS Reece *L'Atelier de Francis Bacon : 7*.Préface de John Edwards. Traduction de l'angalsi par Pascale Haas. 2004.
- PASSERON René, « *la poiétique* », Revue d'Esthétique, n°3, 1971 ; (éd). Recherches poiétiques ? Paris/ Klincksieck, t. I, 1975, t. II, 1976.
- SALISBURY Mark. *Tim Burton. Entretiens*. Editions Sonatine. Traduit de l'anglais (Etats-Unis). Préface de Johnny Depp. 1999.
- SHELLEY Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*.

- SHUSTERMAN Richard, *L'Art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, traduction Christine Noille, Paris : Minuit, 1991. (Pragmatist Aesthetics, Living Beauty, Rethinking Art, Oxford : Blackwell, 1992 ; seconde édition, New York : Rowman & Littlefield, 2000).
- VALERY Paul, *Introduction à la poétique*, Paris : Gallimard, 1938
- WIGMAN Mary. *Le Langage de la danse*. Paris : Papiers, 101 p. 1981.

## CATALOGUES, OUVRAGES COLLECTIFS

- Qu'est-ce que l'art domestique*. CERAP. Rochard Conte ; Sandrine Morsillo. Centre d'étude et de Recherche en Arts Plastiques. Publication de la Sorbonne. 2006.
- Dictionnaire Larousse 2008.
- Live : art and performance*. éd. by Adrian Heathfield, Ed. Tate publishing, 2004
- Out of actions : between performance and the object, 1949-1979* : [exhibition, Los Angeles, Museum of contemporary art, 8 February-10 May 1998, Vienna, Austrian museum of applied arts, 17 June-6 September 1998, Barcelona, Museu d'art contemporani, 15 October 1998-6 January 1999, Tokyo, Museum of contemporary art, 11 February-11 April 1999]
- Hors limites : l'art et la vie, 1952-1994*, exposition, Paris, Musée national d'art moderne-Pompidou, 9 novembre 1994-23 janvier 1995, Ed. centre pompidou, 1994
- Vito Hannibal Acconci Studio*, Coédition Musée des Beaux-Arts de Nantes / MACBA, Barcelone. 2004.

## FILMOGRAPHIE

- Edwards Scissorhands*. Réalisé par Tim Burton. Avec Johnny Depp, Winona Ryder, Dianne Wiest. Avril 1991.
- Fraises des bois*. Réalisé par Dominique Choisy. Avec Juliette Damiens, Julien Lambert, Stephane Lara. Avril 2012.
- Frankenstein*. Réalisé par James Whale. Avec Colin Clive, Mae Vlarke. 1931.





## Partie II

### Les attributs de la vie de tous les jours comme accessoire. 34

- Collection d'objets d'arts.  
*Theatrum Mundi*. Mark Dion. 36

#### Partie A

### Quand l'artiste use d'objets domestiques manufacturés, et nourris d'effets plastiques ses performances. 39

- *Collection de minuteur*. 39
- *La visita Guiada*. Performance. Claudia Dias.  
Un performeur raconte une histoire avec des objets. 40
- Les peluches, compagnon de Charlemagne Palestine.  
*Godbear*. Installation. 1987. 44

#### Partie B

### Quand il passe à la fabrication d'un objet fétiche et « créature » son art. 46

- la muse, fantasme monstrueux.  
*Paivi Kristina 1* et *Paivi Kristina 2*.  
Photographies argentiques noir et blanc. 47
- Création d'Ulysse. Tisser un lien relationnel avec sa pratique. 48
- « Créaturer » son art. Donner une identité à sa pratique plastique.  
*Ulysse*.  
*La chambre d'Ulysse*. 49
- la muse devient CRÉATURE masculine.  
*Frankenstein ou le prométhée moderne*. Mary Shelley.  
Créature artificielle rejetée par son créateur. 52
- *Edwards Scissorhands*. Tim Burton.  
Un fils abandonné, héros malgré lui de son conte. 55
- *Photo de famille 2.2* Vidéo. Légitimer sa créature  
en lui dédiant sa pratique. 60

### Partie III

#### Attendre au sein de l'art, et accueillir le spectateur en un espace hybride.

62

- Définition de l'ennui en art. 62
- Une absence d'action permet de faire passer une émotion. 63  
*The Artist is present.* Marina Abramovic.

### Partie A

#### Proposer un ennui agréable au spectateur.

65

- Jennifer Douzenel.  
Une artiste chercheuse de « petits miracles esthétique »  
Une pratique qui révèle des éclats au milieu d'une action ennuyeuse.  
*Cabanon.* Vidéo.  
*Montagne.* Vidéo.  
*Vol.* Vidéo.
- *Fraises des bois.* Dominique Choisy.  
Le plan fixe comme parti pris artistique. Un œil sur a maison, terrain de performance. 69
- Création d'un cadre domestique où accueillir l'attente du spectateur.  
Le rapport aux spectateurs diffère t-il des deux discipline ?  
*Magret de canard au four.* Installation vidéo. 72
- Le cadre domestique, scène théâtrale ?  
Rapport performance/théâtre.  
*La place du spectateur. Esthétiques et origines de la peinture modernes.*  
Michael Fried.
- Performance théâtrale. David Levine.  
*Night motherfucker.* Performance.  
*Habit.* Performance. 76
- Exposition DÉCADRÉS – Collectif La Barque.  
Un atelier comme une scène de vie, présenté comme exposition. 79

## Partie B

### La limite ouverte de l'espace créatif de l'artiste ?

#### La fusion de l'espace de vie et de l'espace de création. 84

- L'atelier d'artiste. Révélateur d'une pratique. 84  
Francis Bacon. Petit, encombré, impraticable.

Bruce Nauman. « peu importe ce que j'y fais,  
j'ai un atelier donc c'est de l'art. »

Piet Mondrian. Rigoureux, géométrique mais  
également domestique et espace de vie.

- Fusion des espaces de vie et de création. 87  
Mon atelier comme lieu de vie. Ou l'inverse ?

- *Esthétique de la vie ordinaire*. Barbara Formis. 88  
Théorie contextualiste face au régime d'indiscernabilité.  
Le contexte comme définition d'un sujet.  
L'espace de vie défini par les actions qu'il habite.

Le régime d'indiscernabilité.  
Confusion des sens mêmes des deux espaces.  
L'espace de vie qui abrite des actions artistiques,  
et l'atelier qui abrite des actions esthétiques.

## Epilogue 90

### Annexe 1 – Exposition DÉCADRÉS – La Barque. 94

### Annexe 2 – Livre de recette plastiques et performatives. Par Julien Flotté. 102

### Bibliographie. 111